



د. منصور قيسومة

اتجاهات الرواية العربية الحديثة

في النصف الثاني من القرن العشرين

2013

الدار التونسية للكتاب



سلسلة دراسات أدبية



إِتْجَاهَاتُ الرِّوَايَةِ الْعَرَبِيَّةِ

فِي النَّصْفِ الثَّانِيِّ مِنِ الْقَرْنِ الْعَشْرِينِ

سلسلة دراسات أدبية
يديرها الدكتور منصور قيسومة

*عنوان الكتاب: إتجاهات الرواية العربية

المؤلف: منصور قيسومة

النوع: دراسات أدبية

الطبعة: الأولى (2013)

*الناشر: الدار التونسية للكتب

العنوان: 43-45 شارع الحبيب بورقيبة-

الطابق الأول مدرج "د" الكولبيزي

الهاتف/fax: (+216) 71339833

البريد الإلكتروني: mtl.edition@yahoo.fr

*الموزع داخل تونس وخارجها:

الشركة التونسية للصحافة SOTUPRESSE

ISBN : 978-9938-839-70-8 ر.د.م.ك :

جميع الحقوق محفوظة للناشر ولا يجوز نشر

هذا الكتاب أو طبعه أو التصرف فيه بأي طريقة

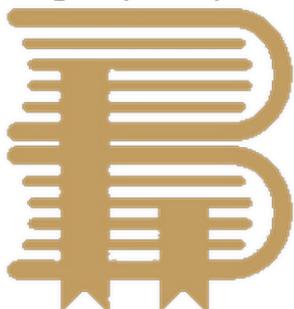
كانت دون الموافقة الخطية من الناشر ©

منصور قيسومة

إِتْجَاهَاتُ الرِّوَايَةِ الْعَرَبِيَّةِ

في التّصف الثاني من القرن العشرين

شبكة كتب الشيعة



الدار التونسية للكتاب



2013



مدخل إلى فن الرواية

الرواية (Le roman) هي جنس أدبي سردي يختلف عن الأسطورة (le mythe) بانتمائها إلى كاتب، وعن الخبر التاريخي بطابعها الخيالي، وعن الملحمية باستعمالها النثر، وعن الحكاية (le conte) وعن الألائقوصة (la nouvelle) بطولها وعن الخبر البسيط بتعقد سرديتها.

وللرواية ألوان وأنواع مختلفة، كما يدلّ على ذلك تصنيفها الذي قد يعتمد على الشكل أو المضمون، كما قد يعتمد على المقاصد أو الاتجاهات والمدارس. ومن تلك الأنواع: الرواية التحليلية، والرواية الأخلاقية، والرواية الغرامية، ورواية المغامرة، والرواية الريفية، والرواية الاجتماعية، والرواية البوليسية... إلخ.

وتدور مجمل البحوث الروائية حول نشأة الرواية وجزورها، أو تأصيلها باعتبار أنّ جلّ شعوب العالم، وجّلّ الحضارات واللغات قد عرفت القصة، وفن القصّ الذي يعتمد على الخيال ويختزل العادات والتقاليد، ويعبر عن المخزون الفكري، والطموحات التي يصبوا إليها الإنسان.

على أن الخيال في كل أشكال القص ما كان غاية في حد ذاته، إذ كثيراً ما يستعمل
قناعاً للتعبير عن الحقائق الخفية كما يذهب إلى ذلك سانت أوغسطين
(Saint Augustin, "Les aventures de Telemaque" 1969) وهو المقصود المتأكّد في "مغامرات تليماك"

التي كتبها لتلميذه دوق برغوني .Le duc de Bougogne

كما ترتبط الرواية في جذورها بخرافة الأطفال "la fable des enfants" وبالحكاية
الإجتماعية، والخرافة الفلسفية. وإنها تقوم على ثنائية مشتركة تقرب بين كل تلك الأجناس:
وهي الإمتاع والإفادة أو هي التواوه بين ما يجذب في الرواية إلى الانتعاش من مكتبات
الواقع، أو الارتحال عبر المكان والزمان، وبين ما يتأكّد فيها من تأسيس أو بناء لجملة من
المبادئ الأخلاقية والتّفسيّة، والاجتماعية والسياسيّة... حتى لكان الرواية مدرسة تتعلّم
فيها الشخصية الروائية والقارئ صنوفاً من المعارف. وإنهما ليسا خلصان فيها ما يلا يحصى
من العبر. إنها مدرسة رحابها الكون وأساليبها اللغة والخيال، وما دتها الترفية والتّبصّر
والقيم.

وترتبط الرواية الغربية في جذورها وأصولها بالملحمة وبالأسطورة وبجل أشكال
القص الأسطوري والخرافي غير أن أساليبها ما فتئت تتغيّر وتطوّر عبر المكان والزمان
باعتبار التّغایر الحضاري والثقافي والاجتماعي.

أما الرواية العربية فتتصل في مختلف تبلوراتها بالأشكال القصصية لدى العرب إذ تستلهم حكاياتهم وسيرهم الشعبية، وإنها لترتبط لديهم بشكل أو بآخر بالمقامة.

فالرواية سواء كانت في الشرق أم في الغرب هي شكل من أشكال القصّ. ويستند كلّ شكل من تلك الأشكال إلى جملة من المراجعات. وهو في الآن نفسه يعتمد على جملة من المقومات والأساليب والتقنيات التي تخص البنية واللغة والأهداف والمقاصد والمذاهب والاتجاهات الفكرية.

أو لنقل إنّ الرواية هي أهمّ شكل ضمن أشكال القصّ الحديث أو هي الشكل الذي به ومن خلاله تطورت أساليب القصّ تطوارًأ حديثاً، باستيعابها الحياة الحديثة، وبمواكباتها لمتغيرات العصر في المجال الاجتماعي والسياسي والاقتصادي والفكري. فلthen ذهب تودوروف إلى «أن القصة هي الحياة^(١)» فنحن نذهب إلى أن الرواية هي الحياة الحديثة والمعاصرة، لذلك فهي لن تثبت على شكل ولن تحصر في جملة من الأساليب مهما حاولنا التأسيس لأشكالها ومهما حاولنا رصد أساليبها.

فالرواية تنمّهر ظاهرات عديدة، وتتجسّم تجسّمات متّوّعة بتتوّع زاوية النظر والقراءة والمقاربة والتحليل. لذلك يصعب حقاً وحقيقة تقديم حدّ كاف شاف للرواية، أولاً لتقاطعها، وتضارفها وتكاملها مع عدّة أجناس أدبية أخرى، فهي تشتّك مع جلّ الأجناس الأدبية،

¹ - Poétique de la prose, Paris, Ed, Seuil, 1978, p. 41.

الأخرى، وثانياً لأنها لا تفتأً تنوع وتتجدد بتنوع وتتجدد طاقات كاتبها، وباختلاف العبرية المشكلة لها، والهواجس والمشاغل الذاتية التي يريد الروائي التعبير عنها، خاصةً أن الرواية الحديثة قد عادت إلى جل الأشكال الحكائية القديمة التي تمّت لها بصلة لتنهل من معيناتها، ولتسفرد بعض مضامينها وتقنياتها.

فالرواية الحديثة لا تزال تذكّرنا في بعض وجوهها بالملحمة بما أنها تبحث عن الحقيقة وتحاول التمثيل لبعض مواقف الإنسان، وهي في الآن ذاته، وبطرق شتّى، تأخذ بمستجدات العلم، فتستفيد من تطوراته، ومن تقنياته، على أن الاختلاف الكبير بين الرواية والملحمة يبقى في اعتماد الملحمة على الشعر، واعتماد الرواية على النثر، رغم أن الرواية قد تكتب أساساً بطريقة شعرية، أو نقل إن لغتها النثرية تحاول أن تكون شعرية في وجه من وجوهها، وفي العديد من إيحاءاتها، وهو ما يبرر البحث «في شعرية الرواية»، ويقحم تلك الشعرية ضمن مقاصدها الجمالية، على أن بعض الروايات قد كتبت شعراً مثل رواية «الشهداء» لشاتوبيريان Chateaubriand. وقد تشتّرک الرواية والملحمة في تقديم صورة لبطل من الأبطال، أو لواقعة جلل، غير أن الرواية لاتقف عند ذلك الحدّ، بل هي تعنى أولاً وأساساً بتصوير الحياة الإنسانية التي قد تكون خارقة، دون أن يكون الخارق عنصراً قاراً فيها. بل إن من وجوه الاختلاف الأساسية بين الرواية والملحمة أن تعنى الرواية عنانة خاصةً، بعامة الناس. ذلك بالإضافة إلى بعض الاختلافات الفنية الأخرى كأن

تبث الملهمة عن السمو والرفة في المكان والزمان بالبحث عن الأحداث البطولية الخارقة، التي ستكون فيها البطولة رمزية مقصودة في حد ذاتها، بينما تبحث الرواية عن الحركية والتغایر والتجدد في المكان والزمان، لأن عالمها هو عالم الانسان المتأزم أو المتدھور والذي يحمل جملة من القضايا والمسائل التي يبحث لها عن حل، كما يبحث لها عن جملة من القيم يريد لها موافقة ملبارئه، أو مساهمة في تغيير العالم.

وينقسم الباحثون في تقدير الرواية قسمين : قسما يحاول حد الرواية باعتبار ما تستند إليه مقوماتها، وما تطرحه من قضايا، باعتبار الأشكال الروائية الثابتة أو ما عد من بعض أشكالها الثابتة، وقسما آخر يعتمد أولا وأساسا بالتصوّص الروائي المعروفة والشهيرة، معتبرا أن النص المبدع هو الكفيل الأول بتغيير كل المحاولات النظرية والتنظيرية في مجالات السرد الروائي، يقول إدوارد الخراط (1926): "كان فن الرواية سردا يقينيا لمعرفة يقينية. كان منطقا، محكما: بداية وتطورا وحبكة وانفراجا. كان هناك تحليل للشخصيات يبدو عليه مظهر الموضوعية. كان هناك طرح للظروف الاجتماعية ولفلسفة ما أو إيديولوجية ما، مقررة ليست موضع تساؤل، وإنما هي موضع طرح وثبتت. وبالتالي كان شكل الرواية يختلف تماما عن الشكل المعاصر الذي أصبح ثابتا مع جيمس جويس، وWolf وبروس: الغوص إلى الداخل، التعامل مع الحلم، مع اللاوعي، تحطيم اللغة، تكسير السياق المنطقي، تداخل الأزمان، إنها رؤى وتلقائيات...».

فقد تألف جمالية الرواية مع جمالية المسرح والسينما، وقد تستمد منها بعض تقنياتها، كما قد يعتمدان عليها مرجعاً ومستنداً مضمونياً وفنياً، لما تشتهر به الأجناس الفنية، من مقومات كالشخصية والحدث واللغة... ولاتحاد العديد من مراميها بالنسبة إلى القارئ.

لكن رغم تقاطع الأجناس شكلاً ومضموناً في الرواية، فإن النص الروائي يبقى متفرداً بخصائصه، وبالطريقة التي يتفاعل بها فيه الإنسان مع الوجود والكون، وبنظريته السردية.

وكما ترتبط الرواية بمرجعيّة كتابها، وبخلفيتها الفكرية والإيديولوجية، فهي ترتبط بمدى اطلاعهم على الواقع، وبمدى قدرتهم على الخيال والتخيل، باعتبار أن الخيال هو المقوم الأساسي لكل عمل سردي، مهما اختلفت اتجاهاته وتقنياته. وإن لذلك العمل صلة وثيقة بالمجتمع الذي يفرزه، وبكل التغيرات الحادثة في صلب ذلك المجتمع، فللرواية من خلال تاريخها، عبر محطّات تطورها، صلات بالأشكال القصصية القديمة، وبالمجتمعات التقليدية التي أفرزت تلك الأشكال، وإن لها في تجاوزها تلك الأشكال في الأزمنة الحديثة علاقات بالعصور الحديثة ومستجدّاتها.

فلقد ظلت الرواية إلى حدود المنتصف الأول من القرن العشرين رواية تقليدية بمعنى الأنموذج، إذ كانت الروايات تشتمل على مضمونها وتقنياتها تشكلاً يستند في الغالب إلى جملة من القوالب والبني المترتبة

في مجالات القصّ عموماً، ثمّ وببداية من تلك الفترة صار الروائيون يدعون إلى الحرية في كتابة الرواية، إذ الأهم في تلك الكتابة «أن يفتح الروائي عينيه على متغيرات العالم، وأن يراها بكلّ حرية من زاويته الخاصة».

ففي فرنسا، وفي سنة 1964 أصدر آلان روب غريييه Alain Grillet-Robbe دراسته الشهيرة: «نحو رواية جديدة» *Vers un nouveau roman*. وتحاول الرواية الجديدة أن تأسس على أنقاض الرواية التقليدية.

ومن التصورات الكبرى للرواية أن تبني على مستويين كبيرين: مستوى السرد التثري، ومستوى الحكاية الخيالية كما يعبر عن ذلك ميشال زيرافا Michel Zéraffa في مقال له بعنوان "الرواية".

وقد تستمد الرواية مادتها الروائية من التّاريخ، فتكتب بطرق فنيّة مختلفة تؤرخ لشخصية من الشخصيات، أو تؤرخ لفترة من الفترات الزمانية فتكون شاهدة عليها. وقد تكون مدينة لتلك الفترة، سواء بسبب ما وقع فيها، أو بسبب ما عانته فيها الشخصية الروائية. أو لنقل إنّها تؤرخ لوجود إنساني ما، من خلال صراع ذلك الإنسان فتنزع بذلك منازع وجودية شتى. ومن أشهر الروايات التاريخية العربية، روايات جرجي زيدان، روايات كرم ملحم كرم...

وقد تراوح الرواية التاريخية بين منزعها التّارِيُخِي، ومنزعها الثّقافِي والحضاري والإدِيُولُوجِي، كما هي الروايات العربية التي تتناول بالطرح والتحليل مسألة الشرقي والغربي، أو روایات الرَّحْلَة إلى الغرب مثل رواية «قدِيل أم هاشم» لِيحيى حَقَّي، و«أديب» لطه حسين، و«الحي اللاتيني» لسهيل إدريس، و«موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح... ولعل أهم محور ارتبط بالوعي العربي، وبمحاولات إقناع القارئ العربي بذلك الوعي، هو محور الشرق والغرب أو الغربية والشرقية، وقد بدأ ذلك المحور في التجسم منذ الروايات الأولى التي ظهرت في البلدان العربية^(١)

غير أن موقف الدارسين والمفكرين، والمنظرين من الرواية التاريخية قد انقسم قسمين مختلفين: قسماً أول يؤكد تنوع هذه الرواية، وجدوى المبحث التاريخي فيها، وقسماً ثانياً يرى أنَّ الرواية عمل إبداعي تتأكد فرادته وجذبه بتجاوز التاريخ وبالنخُص من المرجعية التاريخية، وقد تدعم هذا الموقف وتعمق مع الداعين إلى الرواية الجديدة، ومع أنصار النقد الجديد، ورؤاد الحداثة في الإبداع والكتابة الأدبية، ومن أبرز الروائين المحسمين لهذا الموقف الروائي الأمريكي الشهير: William Faulkner

. Faulkner

^١ - منصور قيسومة، الرواية العربية، الإشكال والتكتشل، دار سحر للنشر، تونس، ط. I، 1997، ص 111.

وقد كان فولكنار جنوبياً يكره اليونكي. وقد اشتهر بعدة روايات مثل «نور في أوت»

Le faune de marbre (Lumière d'août) (1932) وقد ظهر مؤلفه الأول «حيوان من رخام»

سنة 1924 وهو مجموعة شعرية ريفية (champêtre)، وقد أصدر فولكنر سنة

بعض الأقصيص في مجلات أدبية، وكان يعبر عن حبه لأرض الجنوب، مسقط رأسه.

ومن بين أعماله الشهيرة «الصخب والغضب» (the sound and the fury))

و«الذي لا يهز» (l'invaincu) سنة 1929، ولقد أثر فولكنار في النقلة النوعية

التي حدثت في الرواية الأوروبية، فقد أثر في سارتر وفي رواياته. وكان سارتر من الذين

عرفوا به وبأعماله في أوروبا، وبالإخص في فرنسا. وقد درس سارتر الزمنية لدى فولكنار، في

«الصخب والغضب». أما مالرو فقد رأى أن فولكنر قد أقحم التراجيديا الإغريقية في الرواية

البوليسية.

وكان فولكنر تناول مسألة الزمن والقدر في رواياته مضموناً وشكلًا فتياً. أو لنقل إن

تلك المسألة قد أضفت على رواياته أبعاداً خاصة، كما لونت البنية الروائية لديه بتلاوينها.

ولقد تعدد الرواية في رواياته. واتسمت القصة لديه بتشظي الزمن بل إن فولكنر يعدّ من

رواد الرواية المعاصرة وقد حصل على جائزة نobel للأدب سنة 1949.

ومن المنظرين من يؤكّد بعد الرمزي في الرواية، كما أن الكتابة الروائية مهما اختلفت مقاصدها فهي تتحذّذ من الرمز قيمتها التعبيرية الأولى ووسيلتها الفنية الأساسية لذلك يلحّ هؤلاء على المشترك السردي بين الرواية والأسطورة إذ تحاول كلّ منها بلوغ غايّاتها ومراميها عن طريق ذلك الرمز^(١) غير أن الرواية تبقى لدى توظيفها قادرة على احتواء مختلف الأشكال السردية وعلى توظيفها توظيفاً يتماشى وروح العصر وينفتح بكلّ سهولة على تلك الأشكال في المستقبل.

ومن بين المنظرين للرواية والمهتمين بها، من يرى كذلك أنها تتجه اتجاهين كبيرين، يستند كل اتجاه منهما إلى نظرية أو إلى جملة من التصورات الأساسية. فهي إما أن تكون تحليلية تعنى بتحليل الذات الإنسانية وبالكشف عن بوطنها وأسرارها وإما أن تكون موضوعية قادرة على تحليل الإنسان، وعلى الكشف عن ملابساته وموضعاته، على ألا تطفو القضايا النفسية على تلك الملابسات والمواضيع.

وقد تنقسم الرواية لدى بعضهم إلى رواية تقليدية، وهي في نظرهم رواية رفيعة إذ تتوفر فيها جملة من الشروط التي هي من مقومات الأدب الحقّ أو الأدب الرفيع. وأهمّ تلك الشروط الموضوع الجليل المرتبط أساساً بالإنسان وبطموحه إلى الأرقى، واللغة الرفيعة والمنتقاة والقادرة على التعبير عن ذلك الموضوع وعن مختلف القضايا المطروحة فيه.

^١ - من هؤلاء المدافعين عن هذه الفكرة

لكن سرعان ما سيتجاوز الروائيون والمهتمون بالرواية، والمنظرون لها ذلك التصور، لأن مبحث السمو والرفة يتناقض تناقضاً صميمًا مع الواقع، ومع ما آلت إليه حياة الإنسان الحديثة، إذ تدهورت فيها جل القيم الإنسانية، كما تدهور فيها الإنسان من بعد أن خابت آماله في الارتقاء إلى عالم أكثر إنسانية. ولقد أملت تلك الخيبة على الروائيين موقفاً متشائماً فجعلتهم يعزفون عن عوالم الحلم ليستبدلواها بعوالم الواقع، وقد غدا الواقع المعين الأول الذي منه يستلهم الكاتب مضامينه الروائية، وكل أساليبه الفنية. بل إن الواقع قد صار أكثر إغراء من الخيال، أو لنقل إنه المنطق والضامن لخيال جديد أصبح على مستوى الكتابة الروائية أكثر غرابة وسحراً.

إن لفي تعالق الرواية بالأدب لأكثر من دليل على تطور الأجناس الأدبية باعتبار التغيرات العديدة الحاصلة في الزمان والمكان والتي تظلّ من مقومات الأدبية، ومرجعياتها، ودواتها، ووظائفها وغاياتها. ولقد ساهمت الرواية مساهمة فعالة في تلك التغيرات وقد عدت في الزمن الحديث أهمّ تلك الأجناس؛ كما أنّ ما شهدته من تطورات يعد اليوم من التطورات التي شهدتها الكتابة الأدبية. وقد نَوَّه عدد من الدارسين بتلك المساهمة ضمن غايتها بما سُمِّيَّ بالأنواع الأدبية أو الفنون الأدبية عموماً كالفن القصصي، والفن المسرحي، والفن الشعري، وفنون

النقد الأدبية^(١). بل صارت الرواية ضمن الفنون تكشف عن أسرار العبرية الأدبية، والأسرار الإبداعية عموماً، بعد أن كان الشعر يستأثر بذلك الكشف.

على أن الرواية ما فتئت تتعالق وتشاكل مع التاريخ، خاصة في فترات تبلورها الحديثة، وقد احتلت الرواية التاريخية مكانة مرموقه ضمن الرصيد الروائي العالمي، وكان أن حظيت تلك الرواية باهتمام القارئ دون أن تزعم تلك الرواية ولا كتابها أنها تكتب التاريخ، أو أنها تقدم جملة من الحقائق التاريخية، فمهما كان موقفنا من تلك الرواية التاريخية، فليس لنا إلا أن نقر بدورها في تطور الرواية شكلاً ومضموناً، وفي إرساء مبادئ التجديد فيها، خاصة أن تلك الرواية ستثور على مقوماتها التقليدية بتقديم متصور جديد للتاريخ والإنسان والمكان وطختله الرؤى الجمالية. أو لنقل إن الرواية قد كانت في بدايات تبلورها منسجمة مع التاريخ ثم ما انفكـت أواصر ذلك الانسجام تنفرط حتى آلت إلى نوع من القطيعة والتـنكر للتـاريخ باعتباره مبحثاً من المباحث السردية في الرواية. وقد نظر البعض إلى هذه العلاقة القائمة بين الرواية والتـاريخ، وإلى الانسجام الحميمـي الذي توثـقـها فاعتبروها من خصائص تـبلور الرواية، ومن السـمات التي لـازمت الرواية في الفـتراتـ بينـهاـ

^١ - انظر عز الدين اسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، II، 1968.

التي كانت تبحث فيها تلك الرواية عن تأكدها وعن المنزلة اللائقة بها، وهي الفترة التي «لم يشتد فيها عودها بعد» بالمقارنة مع الأجناس الأدبية الأخرى^(١).

لكن ومهما يكن من أمر، ومهما كان تقدير الرواية والروائيين ومهما كان تقدير النقاد للرواية التاريخية، سواء الدّاخضين للمبحث التاريخي فيها، الذي هو في أعينهم مجرد وهم وزعم لأنّ ما تقدّمه الرواية لا يمكن أن يكون في أيّ حال من الأحوال تاريخاً، أو سواء المدافعين عن الرواية التاريخية، والمشرعين لمبحثها اللاتاريفي الذي هو من منظورهم مجرد مادة روائية، لا يقصد بها التاريخ، بل إعادة بناء العالم الروائي المتواصل بالخيال بناءً يوحّي بفترة تاريخية ما، أو بشخصيات تاريخية تلفت الانتباه بأعمالها وبما حققته، أو بسلوكها وتأثيرها في غيرها في الفترة التاريخية المتحدث عنها، فمهما كان ذلك التقدير فإن الرواية التاريخية تحتلّ مكانة مرموقة ضمن الأنواع الروائية عموماً، وإنّ لها من الخصائص ما يجعلها متفرّدة ضمن تلك الأنواع، أو على الأقلّ مميّزة ببعض خصائصها الفنية، ورؤاها الجمالية. فصحّح أنّ عدداً كبيراً من الروائيين قد عزفوا عن كتابة الرواية التاريخية، ولكن ذلك العزوف لا يعني موت الرواية التاريخية، إذ لا يزال يظهر من حين

^١ - انظر عبد المطلب مرتاض، نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص. 20 - 21.

لآخر عدد من الروايات التاريخية لا بأس به وفي عدد من البلدان، وهي مرتبطة بتوجهات وأآلية وتقنيات فنية مختلفة تساهمن في تطور الكتابة الروائية. وكيف لنا أن نغفل عن الهاجس التاريخي في الرواية، بل كيف لنا ألا نهتم بالرواية التاريخية نظراً إلى ما حققته من تنوع واتساع وشهرة، وإلى ما أرسّته من خصائص في الكتابة، ومن مذاهب في الأدب والإبداع؟

وإنه لصحيح كذلك أنَّ الرواية التاريخية تعنى عناية فائقة بالشخصية الروائية، أو بالفترات الزمنية، حتى لكيْنها غدت رواية تلك الشخصية، أو رواية الفترة الزمنية التي تروي أحداثها وحكاياتها، وهو ما يتماشى حُقاً مع العديد من المبادئ والمفاهيم والرؤى المطورة للرواية.

نحو التجديد في بنية الرواية

قد تتخذ البنى السردية في الرواية تشكّلات معقدة تعكس بطريقة أو بأخرى تشكّلات العوالم الروائية التي تحاول الرواية محاكاتها أو الإيحاء بها، أو رسمها باللغة بطرق فنية مغربية تتوافق ومختلف الرؤى الفنية التي يرتئيها الكاتب أو يختارها لجملة من الاعتبارات المفهومية أو المرجعية أو المقصديّة. فالبنية السردية في الرواية تعكس بالضرورة تصوّراً وفهمًا للعالم والوجود، وجملة من العلاقات المبلورة لمضمون الرواية داخل شكل فني معين.

ولقد أغار المنظرون والدارسون اهتمامات بالغة للشكل الفني في الرواية باعتباره المحدد لشخصية الكاتب، والمبرهن على عبريته وعلى مقدرته الفتية، أو على الخصائص الفنية للكتابة لديه، حتى أن الروائي György Lukacs (1885 – 1971) كثيراً من كتاباته للتحليل الاجتماعي والبنيوي والتاريخي للأجناس الأدبية في مؤلفه «الروح والأشكال» L'Ame et les formes وبالأخص في مؤلفه الثاني «نظريّة الرواية» La théorie du roman (1911).

(1914 – 1915) كان قد ذهب إلى أن الشكل الفني هو الشخصية. ولقد كان لوکاتش عضوا في الحزب الشيوعي المجري، لذلك ارتبط تحليله، كما ارتبطت كتاباته بانتمائه السياسي، كما يتجلى ذلك في مؤلفه «التاريخ والوعي الطبقي» *Histoire et conscience de classe* (1923). وقد ترجم إلى الفرنسية منذ سنة 1960. ولقد حاول لوکاتش بلورة الملامح الجمالية في معناها الماركسي، ومن بين أعماله كذلك «وجودية أم ماركسية» 1947 و«تخريب العقل» *La Destruction de la raison* (1954) ومعنى الحال لواقعية النقدية (1955).

فشخصية الكاتب الفنية إنما تتجلى لدى لوکاتش من خلال بنية الرواية، وتلك البنية هي التي عن طريقها يطلع قارئ الرواية على مختلف المعاني والدلالات مجتمع من المجتمعات. وهو ما يفسّر تلبس الرؤية البنوية السردية لدى لوکاتش في كتابه «نظرية الرواية» بخلفياتها الاجتماعية والتاريخية والفلسفية، كما لابد من الاهتمام هنا بالتعليق الحاصل بين مختلف تلك البنى والبني اللغوية في الرواية، تلك التي بها ومن خلالها يشكل الروائي عوالمه الروائية.

لكن هل بامكاننا حقاً أن نعتبر أن النص الروائي وحده الكاشف عن خصائص الكتابة السردية باعتبار تميزها أو تعاقلها بالخصائص السردية الأخرى في الأجناس الخاصة بجنس الرواية؟ ثم إلى أي مدى يمكننا الاعتماد على الخطاب السريدي بما في ذلك اللغة الروائية، المحدد

لتشكلات البنية الروائية تشـَكلاً فـَتـِياً؟ وقد يكون ذلك الخطاب مرتبطاً وثيقاً الارتباط بالنوع الروائي، كأن نتحدث عن البنية السردية المخصوصة في روايات المغامرة، أو الروايات التاريخية، أو الروايات الاجتماعية، أو روايات التحليل النفسي، أو حتى «الروايات السوداء»، و«روايات التجسس» كبعض أنواع الرواية في المدرسة الأمريكية^(١)

لقد كانت الأنواع الجديدة التي ظهرت في المدرسة الروائية الأمريكية تبشر بالتغييرات الجوهرية التي بدأت تتجسّم في صلب الخطاب السردي الروائي، خاصةً مع من ينعتون «بالجيل الضائع»، أمثال الروائي والكاتب الأمريكي المأساوي جون رودريغو دوس باسوس (1896 - 1970) John Roderigo Dos Pasos، الذي كان من أصل برتغالي، ولقد درس دوس باسوس في جامعة هارفارد (1912 - 1916)، وتأثر بالتصويريين، وجرتيريد ستاين: Gertrud Stein، ثم أصبح مراسلاً للحرب في إسبانيا وفي المكسيك وفي الشرق الأوسط. وقد ظهرت بعض أعماله الروائية الأولى مثل «تعلم رجل» One Man's Initiation (1920) و«ثلاثة جنود» Three soldiers (1921). وكان دوس باسوس يبحث عن تطوير الرؤية الجمالية في الرواية بالإعتماد على مجموعة من الأساليب والتقنيات الحديثة،

^(١) - لقد نشأت تلك الروايات الأمريكية على أيدي مجموعة من الشبان حاولوا تصوير العوالم الأوروبية إثر الحرب العالمية الأولى، وقد نعت هؤلاء الروائيون الجدد بـ"الجيل الضائع".

كالأساليب والتقنيات السينمائية. ولقد كانت أمريكا الشمالية بأسرها هي البطلة في ثلاثة:

La grosse (1930) (1932)، Le 42e parallèle (1930)، و 1919 (U.S.A).

ففقد استلهم دوس باسوس من السينما بعض البدائل الروائية كتقاطع galette (1936)

القصص المرويّة في الرواية والتي توقف لتفسح المجال للأحداث اليومية أو

بعض الأقاصيص، أو مقططفات من الأغاني حتى أنه جعل العين الرئيّة في الرواية تشبهه

الكاميرا في تنقلها وفي التقاطها للصور والمشاهد. ونذكر من أعمال دوس باسوس المتطرّفة

«مغامرات رجل في مقبل العمر» (1939) ورقم 1 (1943)، وقد عبر دوس باسوس في

رواياته عن الخيبات السياسيّة، كما أنه استطاع أن يرسم ملامح انطوائيّة جديدة في أمريكا

كما في أوروبا.

أما الأدبية الأمريكية جرتريد ستاين (1874-1946) التي اختارت

الإقامة بباريس منذ 1903 فأصبحت إقامتها ملتقى لجيل من الكتاب، كان يدعى بالجيل

الضائع (lost generation) في الفترة التي اختلفت فيها مع هيمنفواي، وقد ظهر مؤلفها

الأول بعنوان «ثلاث حيوانات» سنة 1909 ثم مؤلفاتها المذكّراتية بعنوان : سيرة أليس

Soklas (1933)، و«سيرة كل الناس» Autobiographie d'Alice Toklas (1937)

.Autobiographie de tout le monde (1937)، و«الحروب التيرأيتها» 1945.

ولقد أثر الروائي الأمريكي أرسكين بريستون كلدوال Erskine Preston Caldwell ولد سنة 1903 والذي قضى طفولته في التشرد، في مسار الرواية الأمريكية، والرواية العامة. ولقد ظهرت أعماله الأولى بعنوان «طريق التبغ» (Tobacco Road) (1932)، وهي رواية واقعية قاسية، تصور حياة البيض الفقراء في الجنوب تصويراً كاريكاتورياً، وقد أخرجت الرواية فيما بعد إلى المسرح، وتصور بعض روايات كلدوال حياة الريف في الولايات المتحدة، وحياة الفلاحين فيه. ونذكر من أعماله "رجل مسكين" Journey man (1935) وسيرته الذاتية Call it Experience (1951) وهو الأثر الذي يصور حياته المنشورة.

أما الروائي الأمريكي الشهير إرنست ميلر هيمينغواي Ernest Miller Hemingway (1899 – 1961) وهو ابن طبيب من شيكاغو Chicago وطوسيقارة ورسامة استطاعت أن تربيه على الفن، فقد أصبح مراسلاً في kansas city star على أن يكون طالباً في جامعة Illinois. وبعد أن اشتغل سائقاً لسيارة إسعاف على الجبهة الإيطالية خلال الحرب العالمية الأولى، وقد جرح جرحاً خطيراً، أقام في باريس حيث أصبح مراسلاً في Star de Toronto وإذاك ظهر عمله في زماننا In Our Time (1925)، وهو مجموعة قصصية تضم خمسة عشر قصة قصيرة، وكان من المتزددين على جرتيدي ستايشن Les torrents du printemps (1926) ثم ظهر عمله «سيول الربيع».

ولقد استطاع هيمثواي المساهمة في تطوير الأساليب الروائية وبلورتها بلورة معاصرة.

ويتجلى ذلك في مؤلفه "الشمس تشرق أيضاً" (1926)، و"وداعاً للسلاح" (1929) و"موت

بعد العصر" (1932)، وقد كان هيمثواي عاشقاً لإسبانيا وقد أثرت فيه حربها

الأهلية وأوحت له بإحدى أشهر رواياته مُن يدق الناقوس /For Pour qui sonne le glas

whom the bell tolls (1940) أو "من يقرع الناقوس" وروايته "الشيخ والبحر" le vieil

homme et la mer (1952) ولقد عاش هيمثواي في كوبا كذلك قبل ثورة كاسترو،

وكان محباً للحياة، غير أنه انتحر في ساعة من ساعات التشاوم.

فالكشف عن بنية الرواية يتطلب في الواقع تحديد أساليب تبلور المضمون في

أشكال سردية فنية، وفق المناهج النقدية المختلفة باعتبار محاور البحث الاجتماعية

والثقافية والايديولوجية والنفسية.

فالشكل الروائي مجموعة من التصورات والتَّمثِيلات السَّردية الكاشفة عن

أساليب النسيج السردي وعن طرق التركيب الفنية لمختلف الوحدات السردية، لكن

وبما أن الرواية صارت تنهل من مختلف الأجناس القصصية الأخرى، فإن البحث عن

خصائص بناها يتطلب البحث في التقاطعات الحاصلة بين تلك الأجناس الموحدة بين

كلّ الأساليب الفنية التي قد تحيينا على ما تفيده رؤى جمالية قد يصعب تفكيكها

وتحليلها.

غير أن العناية الفائقة بالبنية السردية في الرواية، قد تكون على حساب مقاربة من المقاربات، أو رؤية من الرؤى النفسية أو الذهنية أو الثقافية، كما على حساب الجماليات المسترفة فيها، كما قد تفيد تلك العناية إهمال بعض المحاور الجوهرية في الرواية، والتي قد تكون الضامنة لمتغيرها وشخصياتها.

وستشهد البنى السردية في الرواية تطورات أساسية بعيد الحرب العالمية الثانية، في أروبا، وفي الولايات المتحدة الأمريكية.

الرواية العربية الجديدة

وأهم خصائصها وتبليوراتها

يعود هاجس التجديد في الرواية إلى فترات ما بعد الحرب العالمية الأولى، إذ بادر إلى هذا التجديد عدد من الروائيين الذين اكتسبوا فيما بعد شهرة عالمية في الولايات المتحدة وفي أوروبا، أمثال اندرى جيد ومرسيل بروست، وكافكا، وجيمس جويس، وارنست هيمنثواي، وجون دوص باصوص.

ولقد تضافرت العديد من العوامل التي ساعدت على ذلك التجديد، مثل تطور الاتجاهات الأدبية والفلسفية والفنية بعيد الحرب العالمية الثانية، إذ بدأت بوادر الاتجاه الوجودي تجسم في الكتابة، كما ساعد الاتجاه البنوي في النقد على البحث عن مفهوم جديد للكتابة، وعن الوظائف الجديدة التي بإمكانها أن تؤديها. ولقد كان للانعكاسات الهامة للتيار الفلسفي الوجودي في الأدب باللغ الأثر في تغيير مجرى الكتابة الأدبية عموماً والكتابة الروائية بالخصوص، باعتبار تغيير شكلها. وكان ذلك على أيدي بعض الرؤاد أمثال الكاتبة الفرنسية نتالي سرّوط Natalie Sarraute المولودة بروسيا سنة 1902. وكانت سرّوط قد درست الحقوق قبل ان تتخصص في الكتابة الروائية. ولقد أحدثت مقالتها

عن الرواية: «كيان الشك» L'Etre du soupçon الذي ظهر سنة 1956، ضجة كبرى حول ضرورة البحث عن متغير روائي، وضرورة تجاوز الرواية التقليدية، والبحث لها عن ملامح جديدة تجسمها شخصياتها، وهي المفتتنة بشخصيات الروائي الشهير دستويفسكي Dostoïevski وبالروائي الفرنسي مرسيل بروست، وبالرواية والناقدة الانقلizية فرجينيا وولف Virginia Woolf على الحالات النفسية، وعلى التحليل النفسي كما يتجلّى ذلك في روايتها «انتحاء» أو «منقلب» (tropisme 1939)، وفي «صورة لمجهول» (Portrait d'un inconnu 1948) التي اهتمت سرّوط بنماذج الحب والكراهية لدى الشخص الواحد كما في روايتها «القبة الفلكية الاصطناعية» Le planétarium (1959)، أو في روايات «ثمار الذهب» (Les fruits d'or 1963)، أو «بين الحياة والمموت» (Entre la vie et la mort 1968) كما اهتمت نتالي سرّوط بالصراع المأساوي داخل الأسرة كما في «أتسمعهم؟» (Vous les entendez? 1972).

ولقد ساهم ألان روب جرييه Alain Robbe-Grillet في تبلور تلك الرواية الجديدة على مستوى النقد كما على مستوى الإبداع وهو الذي كان يشتغل بالإخراج السينمائي، وقد دعا جرييه إلى تحرّر الروائي والرواوي أو تحرّر الرأي عموماً من الرؤية الاموجية لكي تكون الأشياء في حد ذاتها بما أن البحث عن معانٍ الأشياء قد يصرف الكاتب

عن رؤيتها. ويعتبر ألان روب جريييه نفسه مبتدع أدب جديد هو «أدب الأشياء» كما أنه دعا إلى طريقة خاصة في الوصف تعتمد على الدقة، كما تعتمد على الحركة الدائريّة كما في روايته «الرأي» (le voyeur 1955). ومتزوج الموضوعية في رواياته إلى حدّ الذوبان في الموضوع. كما استطاع جريييه أن يمحو عنصر الزمن عن طريق الذاكرة والحلم إلى حدّ التوهّم كما في روايته «في المتابهة» (Dans le labyrinthe 1959). ولقد حاول جريييه أن يجعل من اللغة السردية لغة أخاذة وفاتنة سواء في بعض رواياته كما في بعض أفلامه: مثل روايته: «منزل الموعّد» (La maison du rendez-vous 1965)، أو في شريطه «السنة الفارطة في مرينباڈ» (L'année dernière à Marienbad أو «الخلالدة») ((1963).

أما ميشال بوتور Michel Butor الكاتب الفرنسي المولود سنة 1926، وهو الذي درس الفلسفة بإنقلترا واليونان، ومصر والولايات المتحدة، فقد تخصص في الأدب بداية من سنة 1957، قرأى أن الرواية تتتطور حقاً، غير أن تطورها بطيء وهو تطور في اتجاه شعرية ملحمية تعليمية. ولقد تأثر بوتور بالأمريكي دوس باسوس والروائي الإيرلندي جيمس جويس (1882 - 1941)، ولقد حاول بوتور أن يجعل من الرؤية الروائية رؤية متقطعة وشعرية حتى أن البنى السردية لديه قد قورنت بالبني الهندسية والموسيقية. فكان يذهب إلى أن الشّعرية بإمكانها أن

تنطلق من المشاهد السطحية والتافهة والساذجة ... ففي روايته «التعديل» La modification (1957) يتحدث السارد عن نفسه وإلى نفسه فيقول: "من الآن فصاعدا على المؤلف أن يرى ما حوله بعينين حرتين".

فلقد ثارت الرواية الجديدة مع كل هؤلاء النقاد والروائيين والمنظرين على مترسبات الرواية التقليدية شكلاً ومضموناً، وقيمة جمالية بتغيير مفهوم الرواية، ومفهوم مقوماتها السردية، للتغيير في أبعاد الشخصية والحدث والحيز، والإطار الزماني والمكاني واللغة.

فلقد كانت الشخصية في الرواية التقليدية تقوم على التجميل والتهويل قصد الإيهام بتاريخيتها وواقعيتها، فإذا الرواية الجديدة قد تناولت تلك التاريخية والواقعية، فلم تعد تلك الشخصية الكائن الحي فقط، بل صارت تعني كذلك الأشياء الجامدة. ثم إن الشخصية ما عادت تعامل معاملة الكائن الحي، بل معاملة الأشياء، أو معاملة الرمز، وقد صارت لدى بعض الروائيين بمثابة الرقم أو بمثابة الحرف، كما في روايات كافكا، أو أنها صارت إسماً قد لا يدلّ على مسمى.

ثم إن الرواية الجديدة قد حاولت أن تخرج باللغة السردية من اللغة التي لا تشوبها شائبة إلى لغة تحاول أن تكسر حدودها وقوانينها التحوية والبلاغية والدلالية المعهودة، للبحث عما يمكنها أن تعبّر عنه من غرابة واضطراب وحيرة.

إن جمالية الرواية الجديدة ما عادت تتطابق والبعاد الجمالية التقليدية كما أن المقومات السردية التقليدية ما عادت تغنى القارئ، وما عادت تغنى بتلك الجمالية، إذ ما عاد قارئ الرواية يقتنع برسم ملامح الشخصية ولا بالحوار والأحداث والوصف.

فالرواية تبني على جملة من المقومات الأساسية التي قد يتغير الاهتمام بها من روائي إلى آخر ومن روائية إلى أخرى سواء باعتبار التغيير الحاصل في التيار الذي تنضوي تحت لوائه الرواية، أو باعتبار مختلف التقنيات المعتمد عليها في بلورتها. وتلك المقومات هي الشخصيات والأحداث وتعزيز عنصر التشويق والتعقد في الحبكة، وفنون المماطلة، وبلوغ الذروة والتصريف في عنصر الزمان والمكان تصرفًا جماليًا، في مختلف الحلول التي قد يرتئيها روائي لروايته.

وتعتبر الشخصية الروائية من أهم تلك المقومات التي قد تحدّد علاقة الكاتب بقارئه، وعلاقة الشخصية بالقارئ المتفاعل معها. بل تعدّ الشخصية الروائية الضامنة الأولى للمتعة والتشويق في الرواية حتى أن بعض الروايات العالمية الشهيرة صارت تعرف ببعض شخصياتها الرئيسية، أو بعض شخصياتها عموماً، بل إن أول ما يوطّد العلاقة بين الكاتب والقارئ هي الشخصية التي قد تجعل القارئ يميل إليها ويتعاطف معها وينفر منها ويعاديها. ويتم ذلك التعاطف أو النفور عن طريق التحليل النفسي، ومدى تحكم الكاتب في رسم عوالم تلك الشخصية، سواء الخارجية أو الباطنية منها. ويتضاعف تفاعل القارئ مع الشخصية

الروائية عن طريق تحليل الأسباب والمسبّبات التي قد تدفع الشخصية إلى سلوك من السلوكيات، أو إلى القيام بحدث من الأحداث، لذلك فإن عالم الشخصية الروائية يبقى عالماً واسعاً شاسعاً عميقاً ومعقداً وغامضاً، مهما حاولنا حده، أو الإلمام ببعض أسراره وخفياه.

وتعتبر الرواية التحليلية، ضمن الأنواع المختلفة التي عرفتها الرواية، النوع الذي يعني بالشخصية الروائية عنية خاصة. وترتبط بعض الدراسات بين ذلك النوع الروائي وبعض القصص الرومانسية التي ظهرت في القرون الوسطى. ولقد صارت بعض الأعمال الروائية العالمية تعرف بشخصياتها، كما كانت تلك الشخصيات تبرهن على عقريّة أصحابها، كبعض شخصيات جورج إليوت، وهنري جيمس، وديستويفسكي... ونجيب محفوظ والطيب صالح، وحنا منه، وجبرا إبراهيم جبرا، وعبد الرحمن منيف... إلخ، بل إنّ تجدد قراءة الروايات، وتعدد فهمها وتأويلها إنما يعود بالأساس إلى عمق شخصياتها، وإلى طرق رسمها وتحليلها وإلى التّدالّات الحاصلة بين سلوكها الوعي واللاوعي، حتى أنّ الأحداث في تلك الروايات هي نفسها مجرد تعلّات للتّوغل والرّحلة في عوالم شخصياتها، بالإضافة إلى ما تفيده تلك الأحداث من معانٍ ودلّالات مطورة لمسار الحبكة فيها، إنما بتغيير اتجاهها، أو بتغيير منجزها، أو بمضاعفة عنصر التّشويق أو المفاجأة، وإنما بتعزيز معنى المغامرة، أو بتكتيف العواطف والانفعالات، وباتساع الرّؤى أو تطبيقها.

وتهتم الرواية عادة، مهما اختلفت طبيعتها، ومهما كان نوعها ومهما تغايرت التجارب التي تعبّر عنها، سواء كانت عادية أم خارقة، بعنصر الشخصية التي تحتل فيها مكانة مرموقة وسامية، أو على الأقل جوهريّة ضمن مقوماتها. ومقابل الشخصية في الرواية، الشخصية الإنسانية، رغم أنّ الشخصية في الرواية عمل إبداعي وفني وخيلي بحت. وقد تحتل الشخصية في الرواية المكانة المركزية والمُحورِّية بالنسبة إلى الأحداث وإلى الحبكة السردية عموماً، وقد تحتل جل معاني الرواية ومقاصدها، وإنّها لتحدّد طبيعة العلاقة بين الكاتب والقارئ، وهي في الواقع تقدّم فكرة عميقة عن الرواية، كما تضمن شغف القارئ بها. فتظلّ عالقة بذاكرته حيّة فيها.

ويعود الكاتب إلى تجربته ومحيطه ومجتمعه وإلى بعض العوالم المتخيلة، لكي يستلهم منها شخصياته، وقد ي ملي عليها أفكاره ويضيفي عليها انطباعاته، وعواطفه، وأحلامه، كما يرى ذلك الروائي والكاتب المسرحي الروسي إيفان سرجاييفيتش تورجينياف (Ivan Sergueïevitch Tourgueniev 1818-1883) الذي من أهمّ أعماله القصصية «قصص صياد» (1852)، و«صديقان» (1854)، و«زاوية هادئة» (1854)، و«في السهرة» (1860) وهو العمل الوحيد الذي كان بطله رجلاً، ولا إمرأة، ويدّهب ترجينييف إلى أنه لا يقدر على ابتداع شخصية روائية إلا إذا ما استلهمها من واقعه، ومن شخصية حيّة كان قد عرفها، أو كانت تتحرّك من حوله، فكان من مشاهديها، أو من المطلعين عليها عن طريق ما يروي عنها أو ما كتب عنها في بعض المجلات أو الصحف.

لكن قد تكون الشخصية الروائية شخصية خيالية أو لنقل إن الشخصيات الروائية تنقسم قسمين كبيرين : الشخصيات الحية آلتى عرفها الكاتب وخبرها فحاول أن يستلهم صورا مماثلة أو مشابهة لها، أو على الأقل محللة عليها، وهي في الواقع شخصيات محدودة، وشخصيات أخرى غير محدودة، بمماثلتها للواقع أو بمشابهتها له، فإذا ما تحدثنا عن نجيب محفوظ مثلا قلنا إن شخصياته رغم إحالتها على الواقع فهي كما تتجلى في رواياته أعمق مما هي في الواقع، وذلك أن كاتب الرواية لا يكتفي بما تفиде الشخصية في واقعها، أو في محيتها وبيتها. وقد نفسر ذلك العمق بهدى تفاعل الكاتب مع شخصيته. لكن شخصيات نجيب محفوظ تبقى في معظمها محللة على الواقع، ملائمة له، أو منبثقة عنه، بينما تبدو شخصيات توفيق الحكيم أكثر تباهيا وابتعادا عن ذلك الواقع. لكن قد يفسر اختلاف الشخصية من رواية إلى أخرى بما تستند إليه الروايات من خلفيات، وباختلاف ثقافة مؤلفيها وتباهي رؤاهم الفنية، وتتقنياتهم السردية، لكن مهما كان تصور الكاتب لشخصيته الروائية ومهما كانت مواقفه منها، فإن الشخصية تبقى عملا فنيا مبدعا ومبرهنا على مقدرة مبدعها وعلى عبقريته الأدبية. وهو ما يفسر تباين طرق رسم الشخصيات في الرواية، وما يؤكّد مدى تفاعل الروائيين مع شخصياتهم، ومدى مقدرتهم على تجاوز الواقع، وتجاوز الوسائل المباشرة التي تساعده على نقل الشخصية من واقعها إلى عالمها الروائي. وتخزل تلك المقدرة معاني استبطان الشخصية والتفطن إلى جملة من القضايا الأدبية

والروائية والفكريّة عموماً والتي تخرج عن نطاق الواقع وتصوره. فقد يستلهم الروائي ملامح شخصياته وسلوكياتها ودوافعها، ونفسياتها من شخصيات مختلفة، وبذلك يصبح رسم الشخصية الروائية عملاً مركباً تركيباً فنياً يعتمد على التأليف الفني بين عناصر شتى، وبين شخصيات قد تكون في حد ذاتها متألفة أو متباعدة، على أن تحيل كل تلك العناصر على قابلية الوجود البشري أو الإنساني، وهو الموقف الذي يتبنّاه الكاتب الفرنسي الشهير فرانسوا مورياك (1885 – 1970) (François Mauriac) الذي اشتهر بالعديد من أعماله الأدبية مثل «الرَّجُل الشَّاب» (1926)، و«كتابات L'enfant» (1953) وببعض رواياته مثل «الطَّفْل المكبل بالأغلال» (1913) حميمية، وقبة المجنون (1922) le baiser au lépreux، و«صحراء Thérèse»، و«قبلة المحب» le Désert de l'amour (1925) (Desqueyroux 1927).

وقد أورد محمد يوسف نجم هذا الموقف واستشهاد به قائلاً: «وقد يلتقط الكاتب سمات شخصيته وسماته الفارقة من شخصيات عدّة قابلها في الحياة»⁽¹⁾.

⁽¹⁾ - محمد يوسف نجم، فن القصة، دار الثقافة، بيروت، (د.ت)، ص. 92.

يقول فرانسوا مورياك في كتابه: «الروائي وأشخاص رواياته»: «وصفة القول، أنَّ الحياة تكشف للروائي عن مطلع الطريق فيسلكه في غير الاتجاه الذي اتجهت إليه الحياة، فيبرز المضمر، ويحقق الممكн، ويجلو الغامض، وتراءُ أحياناً يتجه إلى عكس اتجاه الحياة، فيقلب الأوضاع، ويعرض بعض المأسى التي عرفها، فيرى فيها الجلاد هو الضحية، ويري فيها الضحية هو الجلاد، فهو إذ يتلقى أمالى الحياة، يسير منها في طريق مغایر»^(١).

فالشخصية الروائية محور من محاور السرد الكبرى، وإشكالية معقدة إلى أبعد حدود التعقيد، تباين تركيباتها، ومواقعاتها، كما تباين حدودها وتعريفاتها، إذ تختلف الشخصية الروائية وتتعدد، باختلاف وتعدد الاتجاهات الروائية، والرؤى الفنية وزوايا النظر، والمرجعيات، والمواقف الإيديولوجية، والثقافات والعادات والتقاليد المحبذة في حضارة من الحضارات.

ومحور الشخصية الروائية من المحاور التي تطبع الرؤية الفنية لروائي من روائين، وحامل أساسى لأفكاره ومفاهيمه ومقولاته، وجملة الآراء والنظريات التي يريد تبليغها. كما تعكس الشخصية الروية التي يضفيها على ذلك المجتمع. فعلى سبيل المثال «حاول بلزاك أن

^١ - فرانسوا مورياك «الروائي وأشخاص رواياته» ترجمة عادل الغضبان، مجلة الكتاب، ديسمبر 1952، ص. 176 - 177.

يجعل من روایاته مرآة تعكس كلّ طبائع الناس الذين يشكلون المجتمع الذي يكتب له، وعنه، في الوقت ذاته: بما كان منهم من عيوب، وبما كان فيهم من عواطف، وبما كان في قلوبهم من أحقاد، وبما كان في نفوسهم من شرور، وبما كانوا يكابدونه من آلام وأهوال في حياتهم اليومية التي كانت، ولم تبرح تفرض وجود كثير من الطبائع الخاصة لكي يبلورها في عمله الروائي، فتكون صورة مصغرة للعالم الواقعي. لقد كانوا يعتقدون أنهم قادرون على منافسة المؤرخين الذين يكتبون عن واقع الناس، ووقائعهم أيضاً، من حيث السياسة، من حيث الثقافة، ومن حيث الاقتصاد، ومن حيث العلاقات العامة على اختلافها فيما بينهم بما يكتنفها من حسد وحدق، وطموح وتنافس. ولكن في جفاف الأرقام، وفجاجة الأحداث^(١).

لكن تلك الرؤية التقليدية للشخصية، ما كانت قادرة على التطور رغم الأمثلة والنماذج الروائية الشهيرة، التي قد نجدها ممثّلة فيها.

ويعود ذلك القصور، أو ذلك العجز عن التطور إلى محاولة الرؤية السردية التقليدية جعل الشخصية مطابقة مطابقة تامة للواقع، أو إلى زعمها أنها المثلة الأولى لذلك الواقع رغم أنها إبداع خيالي وواسطة بين القارئ والكاتب، باعتبارها محملة أولاً وأساساً برسالة يبحث الكاتب عن تبليغها، كما أنها وبالنسبة إلى مبدعها إنما تبني على الاختيار، أو على التمثيل الأنموذججي بالنسبة إلى ما أراد الكاتب التمثيل له.

^١- د. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص. 83.

وترتبط الشخصية في الرواية العربية بكل محاور السرد ويعظم إشكالياته، كارتباطها بالحكمة السردية، وبالإطار الزمني والمكانى، وبالحدث وباللغة... إذ لكل شخصية روائية لغتها. وتتميز الشخصية الروائية في الرواية العربية التقليدية منطق التعليل والتفسير، وهي إنما يتم إبداعها، أساساً لكي تضطلع بالحدث، أو لكي تؤدي الحدث الذي رسم خصيصاً لها. ثم إنها لا تكاد تخرج عما رسمه لها الكاتب، أي أنها وبصورة أخرى تخضع لصرامة قانونه، وللوقوف عند حدود المقصاد والمرامي التي كلفها بتلبيتها.

فالمعنى الأول لرسم الشخصية في الرواية العربية التقليدية هو أن تقدم تقدماً مادياً كأن يحدد الكاتب ملامحها وقوسماتها، وملابسها وصوتها، وانفعالها ومشاغلها... إلخ. وهو ما يجعل القارئ يتعامل معها تعامله مع الشخصية الحقيقة. ولرسم الشخصية رسماً مادياً في الرواية العربية التقليدية أهمية بالغة، أولاً لأن الشخصية هي المحور الرئيسي لما يدور في تلك الرواية وثانياً لطبيعة ما تضطلع به من أدوار على مستوى إنجاز الحدث وتطور الحبكة السردية. وتحت الشخصية في الرواية العربية التقليدية عن الإثارة وعما يمكن أن تتحققه على مستوى الصراع. لذلك يحيط الكتاب التقليديون شخصياتهم، وبالأخص الشخصيات الرئيسية وأبطالهم بهالة التهويل ويضيفون عليها من المعاني والصفات ما يجعلها متفردةً ومتميزةً كأن تكون قوية، مقتدرة، ذكية أو عقيرية... وقد تتجلى كل تلك الصفات، لا من خلال طرق رسمها فقط وإنما كذلك، من خلال ما تنجذبه من أحداث وأعمال تتکفل بإنجازها رغم قيمتها وخطورتها.

ثم إن الكاتب والراوي في الرواية التقليدية العربية، هما من يعرفان كل شيء مسبقاً عن شخصياتهما، وعن الأحداث المخصصة لها أو التي تتدخل فيها. وهو ما يكتب تلك الشخصيات و يجعلها تنساق لإرادة مبدعها وتطور وفق ما خطّه لها. ولقد كانت النظريات التقليدية في الرواية تذهب إلى حدّ تصنيف الروايات باعتبار الشخصية فيها، رغم أن تلك المقاربة قد لا تلم بحقيقة الرواية وبمختلف المباحث فيها. ولقد ظلَ ذلك التصنيف قائماً إلى الرابع الأول من القرن العشرين.

على أن أهم ما سيتغير في تقدير الشخصية الروائية، هو أنها ستخرج من تقديرها على أساس أنها كائن حي، إلى اعتبارها كائناً من ورق، وكان ذلك بعيد الحرب العالمية الأولى ومنذ تلك الفترة تعني تلك العبارة أن الشخصية لم تتسم بالغلو والتفرّد المفرط وبالسيطرة المطلقة على الأحداث وعلى جل الوظائف في الرواية. ثم إن العلاقة التي تربط الكاتب بشخصياته قد تغيرت، فما عادت علاقة احتضان أو تعاطف، بل صارت علاقة متوتّرة. وقد أثر ذلك التغيير في مقاربة الشخصية وفي تحليلها بتغيير الاهتمام بها وبتقديرها تقديرًا جديداً باعتبارها عنصراً من عناصر السرد الروائي أو تقنية من تقنياته، وتقنيات اللغة الروائية، ولا باعتبارها كائناً فرداً أو شخصاً متفرداً. فمقارباتها الجديدة صارت تخضع لما تفيده من معانٍ ودلائل ولا لما تقوم به من أحداث. وهي في دلالتها تلك لا يختلف شأنها باعتبارها عنصراً فنياً عن عناصر السرد والحوار والوصف...

بل إن بعض الروائيين الجدد لم يكتفوا بذلك التغيير في عنصر الشخصية وإنما قمادوا في التقليل من شأنها وفي الحد من مجالات فعلها وتأثيرها حتى أن بعض الشخصيات قد غدت رموزا باهتة أو مجرد أرقام كما في روايات فرانز كافكا. وقد جعل شخصيته في روايته «القصر» مجرد حرف وهي في روايته «المحاكمة» (le procès) مجرد رقم. وهو ما يجعل الشخصية عنده تتسم بالبرودة، وهو في الآن ذاته يحرمنها من العاطفة ومن دفعه الحياة الإنسانية.

ومما ثار عليه الروائيون العرب المبالغة في تجميل صورة الشخصية، بجعلها شخصية أسمى وأرقى من الشخصية الإنسانية العادلة، وكذلك طغيانها على النص، بل إنهم قد رأوا خللا روائيا في أن تحمل الشخصية الروائية كل القيم والمثل، وأن تكون بطريقة تجعلها تختلف عن الشخصية الحقيقية، وتفرط في المثالية. كما أن الشخصية الروائية غير قادرة في نظر هؤلاء على تحمل رسالة كاملة ومتکاملة، يحملها إياها الكاتب.

غير أن أهم مبحث تطورت من خلاله الشخصية الروائية العربية، هو المبحث المحسّم في مختلف العلاقات التي تربطها بالمجتمع الذي تنتمي إليه وبالآخر عموما، وهي علاقات القطيعة، وانعدام التفاهم، وتمرد الشخصية على ذلك المجتمع تمردا فكريًا وقيميًا، يجعلها تنبذ قوانينه الجائرة إما برفضها، وإما بفضحها. لكن يعده بعض الدارسين تلك العلاقات مجرد وجهات نظر يبحث كاتب الرواية عن تجسيمها وبلورتها.

كما أن تطور الشخصية الروائية لا يخلو من التأثر بالنظريات النقدية الأدبية عموماً، ومن التأثر بالنظريات النقدية في المجال السردي خصوصاً. وهو تطور لا يقف عند حدود تقسيم الرواية أو تصنيفها إلى رواية تقليدية، ورواية جديدة، بما أن العديد من الروايات الجديدة تحاول أن تعود إلى المقومات والخصائص السردية الروائية التقليدية.

إن الشخصية الروائية العربية مهما كان تطورها، ومهما كانت مرجعياتها ومستنداتها الفنية، تبقى مرتبطة بها جس التعبير عن القيم الإنسانية، وعن مختلف المفاهيم الحياتية باعتبار موقف تلك الشخصية من الحياة والوجود. وهو ما يدفع بعض النقاد إلى اعتبار تقسيم الرواية إلى تقليدية وجديدة مسألة نقدية قبل أن تكون مسألة جمالية أو حضارية. فالمهم بالنسبة إلى هؤلاء هو أن تحقق الرواية غاياتها الامتاعية والجمالية والفكرية والأدبية، وهي الخصائص التي تتسم بها «الرواية العظيمة».

وقد تكون الشخصية الروائية العربية مألوفة، عادية تحيل على الواقع، أو على ما يعرفه، أو ما كان عرفه القارئ من شخصيات، رغم ما تلتبس به من رؤى أدبية فكرية وفنية، أو ما تستند إليه من مرجعيات ثقافية، ومن مواقف تعبر عن تلك المراجعات، بما أن ذلك المستند، وذلك الملتبس هما من خصائص الكتابة الروائية، ومن مقومات تشكّلها الفنّي.

وقد تكون تلك الشخصية غير مألوفة، أو على الأقلّ مختلفة أو خارجة عما يعرفه القارئ؛ أو هي مختلفة عن النماذج التي يعرفها. وإنها

لتكون مغربية، فاتنة، غريبة، خيالية مغرقة في الخيالية، أو مزدوجة غامضة، إشكالية، إلى حد التعمّق والإبهام، أو إلى حد الاختلاف والتميّز والشذوذ.

وقد تكون غريبة بمعنى التميّز، عن كلّ الشخصيات الأخرى، أو غريبة في تميّزها كما في غربتها. فهي غريبة بالمعنى المكاني والزماني، كما هي غريبة بالمعنى الروحي.

ولعل الأهم من ذلك هو أن تتوزع الشخصيات الروائية أشتاتاً، وأن تصنف أصنافاً ومراتب. وإنها لتعالق في معانٍها المشتتة، أو تجمع جمعاً معلنًا أو خفياً مضمراً بين تلك المراتب والأصناف بحسب ما يريد لها مبدعها. فيإمكاننا أن نتحدث عن شخصية كاتب الرواية أو الروائي، وعن غيابه أو حضوره في روايته، وعن مدى تخلصه أو خضوعه لمكونات شخصيته الأولى. كما بإمكاننا الحديث عن شخصية الرواوي وعن وظائفها السردية، ومساهمتها في تشكيل النص الروائي إلى حد مواجهة الكاتب أو إلغائه. وتحيلنا شخصية الرواوي على شخصية المروي له، بمعنى إحالة الباث على المتقبل، والحاكي على المحكي له، والقاض على المقصوص له، والمخبر على المخبر.

ويفيدنا إذاك الثالث: الروائي والراوي والمروي له في تصنيف الرواية، باعتبار

مقصidiتها من جهة ثم باعتبار محمولها الثقافي والفكري أو الفلسفية والأدبي والفتني.

وقد تكون الشخصية رئيسية أو ثانوية، وقد تكون الشخصية الرئيسية بطلة في

معانيها الإيجابية، كما قد تكون بطلة في معانيها السلبية، وإنها لتعني إذاك نقاضها أو

ضديها. وقد تكون بطلة تزع إلى الحرافية أو إلى الأسطورية، وهي بذلك تختلف في

طرق رسمها، وفي ملامحها، كما تختلف في إغراءاتها وتسويقها، على أن اختلاف طرق

رسمها إنما يعكس اختلاف مواهب مبدعيها ومقدراتهم وقد تتفق ملامح البطولة لدى

الشخصية الروائية مع أفعالها أو مع ما تتجزه وقد لا تتوافق معها كما قد تناقضها.

أما الشخصيات الثانوية فتتنوع بتتنوع تمثيلها للأفعال أو الأحداث أو لما تختزله من

مقاصد ومعان وأبعاد، أو لما تعبّر عنه من أفكار ومواقف، أو لما تصدره من خلفيات.

وبذلك تتنوع وظائفها السردية وتتنوع منزلتها في الرواية. فهي ورغم أنها ثانوية قد تكون

متفردة ومتميزة، على أن تكون في ما تتجزه أو تحاول انجازه أو في ما تذهب إليه من

عواطف ومن معان تبهر القارئ فتشيره وتشدّه إليها.

وتتحدد أبعاد الشخصية الروائية العربية بتحديد منزلتها، وتحديد وظائفها في تشكيل أو تشكّل بنية الرواية. فهي إما أن تساهُم مباشرة في تحديد شكل الرواية كأن تكون شخصية الراوي في الرواية تشبه الشخصية الرئيسية، أو هي من الشخصيات الرئيسية، وقد يكون دورها إذًا ثانِيَا مزدوجاً، إذ تضطلع بالدور الرئيسي في الرواية على مستوى الأحداث، وتساهُم بطريقة غير مباشرة في تحديد ذلك الشكل، فتكون بذلك ضميراً عليماً بما يحدث في الرواية أو لا تتدخل تدخلًا مباشراً في مسار الشخصيات وفي تطوراتها وفي ما تضطلع به. وهي في مهمتها تلك لاتعوض بالضرورة كاتب الرواية، وإنما قد تعبر عن بعض أفكاره وموافقه، أو عن بعض وجوهه أثناء تجسّمها الإبداعي أو تجلّيها في النصّ عارية أو مقنعة أو أثناء تدخلاتها لتغيير بعض المواقف أو تعديلها أو تحويلها.

وقد تتواءز علاقة الراوي في الرواية العربية بالشخصية مع علاقة الكاتب بالقارئ فيخاطب الراوي الشخصية كما لو كان الراوی يخاطب القارئ.

ويبدو أنَّ الرواية العربية، وإلى حدود ستينيات القرن العشرين، كانت منشدَّة إن كلّياً وإن نسبياً إلى بطلها، وإلى شخصياتها الرئيسية، إذ لن تتبدل صورة البطل فيها، سواء على مستوى رسم ملامحه، أو على مستوى العلاقة التي تربطه بالواقع، أو على مستوى الدور الذي يلعبه فيها، إلاّ بداية من السبعينيات، وستتخدَّل أبعادًا مختلفة، لا حصر لها. فهي ولئن كانت تذكّرنا في تغييراتها، بما حصل في الرواية الجديدة من تغيير

اما تدرج ضمن التطور الفني الذي شهدته الرواية العربية، والذي كان بصورة او بأخرى انعكasa لتطورها المضمني، ولتطور الرؤى والمحاولات النظرية النقدية التي تستند إليها.

فلئن ذهب آلان روب غرييه إلى أن الرواية التقليدية «آيلة للسقوط. فقد تخلّى عنها سندها الكبير البطل، فإن لم تتماسك من جديد فذلك لأن حياتها كانت مرتبطa بحياة مجتمع انتهى تماما الآن...»¹ غير أنها نذهب إلى أن الرواية العربية وبداية من الستينات لن يتخلّى عنها بطلها تخلّيا كليا، وإنما سيعاد تشكيله وتجسيم ما يضطلع به، والتمثيل للخلفية الفكرية والفلسفية أو الثقافية والفنية التي يمثلها. كما أن تمظهره في الرواية سيزيد في التعقد باعتبار أن الوظائف التي يقوم بها في الرواية لن تتأسس على التقابل بل على الازدواجية والالتباس بمواضع العصر وبمواضعات الفكرية والثقافية لكاتب الرواية. فبطل الرواية العربية سيخرج وبداية من الستينات من التردي في الواقع إلى التمثيل الرمزي، بما أنه هو نفسه سيغدو رمزا من الرموز الفنية والأدبية، أو البطل المناضل من أجل استرداد حقوقه السياسية والاجتماعية والفكرية، أو استرداد المقومات التي سلبت منه أو سلب منها كيانه. أو لنقل إن صورة البطل في الرواية العربية قد تخلت عن أموذجيتها، لتشكل وفق عدد لا يحصى من النماذج فهي أقرب إلى الذات الكاتبة وإلى هواجسها منها إلى تمثل تمظهرها في الرصيد الروائي العربي.

¹ - آلان روب غرييه، نحو رواية جديدة، دار المعارف، القاهرة، ص ص 37 - 36.

فكم يدل عليه مولد البطل الأسطوري بما أنه ثمرة جماع يتم بين إله وآدمية، أو بين إلهة وآدمي، فهو يرمز إلى اتحاد القوى السماوية بالقوى الأرضية. وهو بسبب طبيعة ذلك الجماع أو الاتحاد لا يتصرف بالخلود الإلهي، بالرغم من أن ما يقوم به أو ما يقدم عليه من الأعمال الخارقة يدل على قيمته وعلى تفوقه على كل الآدميين، حتى موته، فهو، وبعبارة أخرى إله تردد عن الوهبية أو هو آدمي سما إلى مستوى الألوهية. غير أن بعض الأبطال الأسطوريين قادرون على السعي إلى الخلود مثل «هرقل» Héraclès، وبوليكس Pollux. وهم قادرون على الانبعاث من قبورهم لحماية المدينة التي تكفلوا بحمايتها من العدو. ويمثل هرقل أنموذجًا بالنسبة إلى هؤلاء الأبطال.

أما عند المصريين القدماء فيبدو أن طقوسيَّة البطل نادرة جدًا، بما أنهم يؤلهون ملوكهم لأصل انتمائهم إلى مؤسس المدينة أو المملكة. على أن بعض الوزراء أو المهندسين المعماريين لديهم قد تحصلوا بعد موتهم على التشريفات الإلهية بأن بنوا لهم معابد. وتروي المعتقدات أثناء الغزو الروماني أن غرق أنتينوس في نهر النيل سبب من سبل الالتحاق بدائرة الآلهة. فأنتينوس المحب لهدريان والذي لقي حتفه غرقا في النيل أله بأن بنيت مدينة على الصفة التي ألقى إليها التل بجثته.

فالبطل يرمز إلى السموم والاندفاع والتطور، وإلى الصراع الروحي والنفسي الذي قد يتجسم في الصراع ومقاومة الشرور والفساد

كما يرمز البطل إلى الشمس والنور وإلى الدفء الذي هو انتصار على الذات وعلى عوالمها القاتمة والمظلمة.

إش kaliات البطولة

إذا ما عدنا إلى المجموعات البشرية، سواء في الأزمنة القديمة، الغابرة والسحيقة، أو في الأزمنة الحديثة، لاحظنا أن تلك المجموعات على اختلاف الحضارات التي تنتهي إليها، وعلى اختلاف لغاتها، ورصيدها الفكري والثقافي، إنما هي تفرد مجموعة من الشخصيات بالتميز والمهارة والذكاء والعبرية، والشجاعة والمقدمة لتجعلهم متفوقين على سائر الناس.

و«إذا كان الساحر والشاعر والملك والكافر والسيّد أبرز تلك الشخصيات المتبؤة للزعامة الروحية والدينية والدنيوية والمعنوية فإنّ وجдан الجماعة خلق إلى جانب هؤلاء، ما لا يقل عنهم شأوا، بما يحمله من صفات كل واحد منهم، وما يأتيه من أعمال خارقة في عهود الحياة الأولى ليعدّ شخصاً مقدساً. بل لقد كانوا يظلونه أحياناً من سلالة الآلهة»^(١)

^(١) - أحمد اسماعيل التعيمي، الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، سينا للنشر، القاهرة، ط. I، 1995، ص. 125.

و«لعل كلكماش أبرز بطل عرفه حضارات العالم القديمة. فهو (بطل مؤله) من جهة النسب. «فأمه الإلهة ننسون، ولذلك كان ثلثا تكوينه الجسماني إلها. والثالث الآخر بشرا»⁽¹⁾

وفي اسم «كلكامش» إشارة إلى عدّة معان ودلالات ورموز. فهو في الآن ذاته «بطل الشمس» وهو «المحارب الذي يسير في المقدمة». وهي المعانى والدلالات التي لا تكاد تخلو منها أسطورة، أو حكاية، أو سيرة من سير الأبطال القدامى. وإنّها لتذهب حدّ التقديس، وحدّ التاليه بالنسبة إلى الأبطال الأسطوريين، إذ يتميّز هؤلاء بقدسية المولد أو بالألوهية. وهو ما يفسّر ما تذهب إليه بعض الأساطير القديمة من أن الأبطال قدموا من فضاءات خارجية، أو هم تجسيم خارق لبعض الظواهر الطبيعية كالشمس أو العاصفة... وما يلفت الانتباه حقّاً أن تكون لفظة «بطل» ولفظة «بطولة» في اللغة العربية مشتقة من مادة بطل. وبَطَل الشيء يُنْطَل بُطْلاً وبُطْلوا وبطلانا: ذهَب ضياعاً وخُسْراً. ويقال ذهب دمه بُطْلاً أي هَرَّاً. وبَطَل في حديثه بطالة وأبَطَل: هَرَّ. والاسم البَطْلُ. والبَاطِلُ نقىض الحقّ، والجمع أباطيل. وأبَطَل: جاء بالبَاطِل؛ والبَطْلَة: السّحرة وقد جاء في الحديث: لا تستطيعه البَطْلَةُ، أي السّحْرَةُ. والتَّبَطْلُ: فعل البطالة وهو

¹- المرجع نفسه د. سامي سعيد الأحمد، كلكامش، مطبع دار الشؤون الثقافية العامة، سلسلة نوابغ الفكر العربي، بغداد، 1990.

اتباع اللهو والجهالة وقالوا بينهم: أبطولةٌ يتطلون بها ويقولونها ويتدالونها. قوله تعالى: «وما يبدئ الباطل وما يعيده». والباطل هنا «إبليس» ذو الباطل أو صاحب الباطل. وفي حديث الأسود بن سريع: كنت أنشد النبي صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ، فلما دخل عمر قال: أسكت إن عمر لا يحب الباطل: «أراد بالباطل صناعة الشعر، واتخاذه كسباً بالمدح والذم، فأمّا ما كان ينشده النبي، فليس من ذلك ولكنه خاف أن لا يفرق الأسود بينه وبين سائره، فأعلمته ذلك.

والبطل: الشّجاع. ورجل بطل: بين البطالة والبطولة: فهو شجاع تبطل جراحته فلا يكتثر لها. وقيل: إنما سمى بطلاً لأنّه يبطل العظام بسيفه فيهرجها، وقيل هو الذي تبطل عنده دماء الأقران، فلا يدرك عنده تأثير من قوم أبطال. وبطل بالضمّ، يبطل بطولة وبطالة أي صار شجاعاً. وجعله أبو عبيد من المصادر التي لا أفعال لها. وبطل الأجير بالفتح يبطل بطالة: أي تعطل فهو بطال^(١).

وتعود لفظة بطل، بالفرنسية *héros* إلى الأصل اللاتيني «heros» الذي يعود بدوره إلى اللغة الإغريقية. وهي لفظة متداولة ومتداولة في الميثولوجيا الإغريقية القديمة والغابرة، وتعني نصف الإله. ومن الأبطال الأسطوريين «هرقل» المنتصر على أنتي *Antee*.

^١- انظر مادة «بطل» بسان العرب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط.١، 1988.

وتعني اللفظة ذاتها «شخصية خرافية» تتسم بالشجاعة وبالإقدام على الأعمال الجسيمة والخارقة. ولكل حضارة رصيدها الخرافي وأبطالها الخرافيون.

وتعني اللفظة الفرنسية شخصية متميزة ببسالتها في القتال وال الحرب. وهي مرادفة للمقاتل أو المحارب المنتصر، وترتبط بالعديد من المعاني الأخرى كالتضال، والصراع والمحاكمة، والمخاطرة وتعني الفرد المنتصر الذي يستحق الاحترام والتقدير، والذي يتصف بالقوة والذكاء والتضحية في سبيل الآخر عموماً، وفي سبيل الضعفاء بالخصوص.

لكن البطولة لا تجسم في المعارك فقط، إذ للعقيدة أبطالها، كما للعلم أبطاله.

وتطلق البطولة كذلك على الشخصية الأدبية، أي على تلك التي يصورها أثر من الآثار الأدبية سواء كان قصة أم أقصوصة، أم رواية أم شريط سينمائي، أم رسوماً متحركة... وقد يكون البطل ملحمياً أو تراجيدياً. وإنه ليعبّر عن اتجاه من الاتجاهات الفكرية والأدبية والفنية فيكون بذلك رومانسياً، أو واقعياً، أو رمزاً أو وجودياً... وإنه ليحمل قيم ذلك الاتجاه ويلتزم بمبادئه. وقد تكون صفة البطولة وقتيّة مرتبطة بحالة من الحالات، أو بحدث من الأحداث. وهي بذلك من الصفات المتحولة وغير الثابتة.

«فالبطل إذا هو أن يكون شخصية أسطورية من سلالة إلهية كما في المعتقدات والديانات الوثنية، تتصف بقوّة خارقة ومهارة فائقة تميّزها عن بقية البشر، كما هو «أخيل» في الأساطير الاغريقية القديمة. وقد يكون البطل محارباً شهيراً أو إنساناً يعجب به الناس لما له من مآثر ومكرمات، وذلك مثل عنترة عند العرب، ورولاند الذي كان أحبّ فرسان الامبراطور شارلمان إليه، وإما أن يكون ذلك الشخص الذي يلعب دوراً رئيسياً في القصة أو المسرحية، وتنطوي نفسه على صفات وقوى يتعاطف معها القراء أو النّظّارة دون غيره من الشخصيات. وقد يكون صراع الرواية أو المسرحية بين هذه الشخصية وشخصية أخرى تتسم بصفات ينفر منها القراء أو النّظّارة، أو يدور الصراع داخل نفس البطل أو يدور بينه وبين الأقدار، كما هي الحال في المأساة اليونانية»^(١).

أما البطل المزيّف أو الزائف أو الضديّد وهو ما يعبّر عنه بالفرنسية بـ anti- héros فهو شخصية رئيسية في القصة تمثّل بطلاً مجرّداً من صفات البطولة، يتميّز عادة ببدناءة النّفس والجبن وعدم تقيّده بالمثل العليا، عن وعي أو عن غير وعي. وهذه الشخصية أصبحت شائعة في الأدب القصصي بفرنسا، وإنجلترا بعد الحرب العالمية الثانية،

^١ - مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1984، ص. 78.

وهي شخصية يراد بها أن تكون رمزاً لأساليب النجاح في العالم الحديث. ومن أهم هذه الشخصيات تشارلز مللي Harry on down Charles Lumley في رواية «أسرع في النزول»، لكتاب John Wain، بطل رواية Jim Lucky المحتظوظ لكتاب Kingsley Amis¹.

غير أنه، ومن أهم معاني البطولة بصورة عامة أن يكون البطل معبراً عن ضمير الجماعة محققاً في الواقع أو في الخيال لطموحاتها وأحلامها. وهو في الآن ذاته إفراز لجملة من المواقف والحيثيات التاريخية التي تجعل صورة البطل تعبر عن وعي جماعي سائد، وعن نظام مجسّد لذلك الوعي.

ويذكر شعر الملحم بالبطولات وبسير الأبطال، إذ يتميّز بطل الملهمة بقدرات خارقة تقرّبه من الآلهة أو ترفعه إلى مراتبها، فإذا هو مساعد لها أو محقق لمشيّتها.

لكن البطولة مهما كانت خيالية أم واقعية فهي تبني على الصراع ولقد اختلفت الآراء حول ذلك الصراع في علاقته بمفهوم البطولة لدى العرب، إذ رأى وبالأخص المستشرقون، أن البطولة في الأدب العربي، وفي الشعر العربي قبل الإسلام، لا تستمدّ من أساطيرهم وخيالهم، بقدر ما تستمدّ من واقعهم. وهي فكرة خطيرة بما أنها تقلّل من شأن المخيلة

¹ - المصادر نفسه.

العربية ومن دورها الإبداعي، غير أن تلك الفكرة متناقضة في صميمها، لأنها تارة تنفي الرصيد الأسطوري والطاقة الأسطورية والخيالية التي تحرك الكتابة الإبداعية العربية في رسم ملامح أبطالها، وهي من جهة أخرى تزعم أن بعض أبطال العرب مثل عنترة العبسي لا وجود لهم إلا في المخيّلة العربية. وهو موقف متبدل ومتغيّر وفق ما ترمي إليه المقاربة.

كما أنَّ الملحمَة باعتبارها قصَّة شعرية طويلة تتطلَّب مقدرة خاصة على نظم الشعر أو فحولة لا يتَّصف بها إلا من ترسَّخت أقدامهم في ذلك الفن. ثم إنَّ اهتمامها بالبالغ أو المبالغ فيه بالبطولة والبطولية واعتمادها على التهوييل عامَّة، وعلى التهوييل في الوصف بالخصوص مما قد يساهم في رسم خطية الزَّمن. بينما يبقى الزَّمن في الرواية زماناً حادثاً يتَّصف بالحركيَّة والتغابير.

ويطلق النقاد والدارسون على الرواية نعوتاً فضفاضة شتَّى، قد لا تدلُّ دلالة واضحة، لكنها تشي بالعلاقة التأثُّرية القائمة بين الرواية والقارئ، وهي علاقة قد تكون ذاتية محضة، وقد تعُلَّل تعليلاً موضوعياً. ومن تلك النعوت: «الرواية الكبيرة» والرواية الجميلة»، أو «العجبية» أو «السَّاخرة».

وتتساهم اللُّغة في جمالية الرواية، وتتوسل تلك اللُّغة بالبلاغة والصور الشعرية، وبكلِّ أساليب التعبير الفنية لتخرج الرواية من مستوى الخطاب المألوف إلى مستوى الخطاب الأدبي الفني. إنَّ لغة الرواية قليل

إلى الوصف والتصوير الشعري حتى أنَّ كبار الروائيين لم يعرفوا فقط بمضمون رواياتهم وببعقرية خيالهم، ولكن كذلك بلغتهم الروائية، التي قد تصبح بالنسبة إلى تجربتهم السردية أمودجاً، أو مثلاً يحتذى. بل تحاول اللغة الروائية الخروج عن اللغة العلمية والأكاديمية، وهي بذلك تساهم في تطور الكتابة الأدبية عموماً. فلغة الرواية هي النثر المتنسّم بالشعرية. وهي كما ينعتها عبد الله مرتاب في كتابه: «في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السُّرْد» شعارها الخطُّ المنحنى، بالنسبة إلى النثر الذي تمثل لغته الخطُّ المستقيم^(١).

لكنَّ البحث في جمالية الكتابة في الرواية، لا يقف عند حدود جمالية لغتها بل يتتجاوزها إلى مجالات أوسع وأشمل وأكثر تعددًا. أولاً بالتهل من كلِّ الأجناس الأدبية الأخرى، وثانياً بمحاولة تجسيم المباحث الجمالية في كلِّ مقوم من مقوماتها باعتبار جمالية المكان والزمان، وجمالية الشخصية والحدث، على أنَّ من أهمَّ مظاهر الجمالية في الرواية، العناية بالمستجدات الحادثة في كلِّ مجالات الإبداع والابتكار كما في المجالات العلمية والمعرفية.

الشخصية الروائية

تحتل الشخصية في الشعرية الأرسطية مرتبة ثانوية، أو لنقل هي من العناصر الثانوية، غير أنَّ مفهوم الشخصية يرتبط ارتباطاً وثيقاً

^١ - عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص. 12.

وظائفها بالفعل، بينما ترتبط سماتها بالحكاية الخرافية. ولقد تبلور المتصور الأرسطي فيما بعد، في مختلف الكتابات السردية فاتّبعه الكتاب والنقاد والدارسون الكلاسيكيون.

غير أن عنصر الشخصية ما فتئ يتطور ويكتُف باتخاذ عدد من الدلالات والرموز والإيحاءات، التي أوحّت بها وأضفتها عليها استعمالاتها الإبداعية المتنوعة. فهي، وبعد ما كانت تدلّ على مجرد العمل والفعل، صارت تدلّ على البعد النفسي وعلى الكيان والامتلاء.

وهي بذلك استطاعت أن تتطور من مجرد الاكتفاء بالقيام بالفعل باعتبارها كانت تابعة لذلك الفعل، منوطـة بعهـدته وـمنزلـته في الرواية، إلى أن أصبحـت كائـنا له مـكونـاته وخصـائـصـه وـمـقـومـاتهـ، وـطـرقـ رـسـمهـ، وـأـبعـادـهـ وـرمـزـيـتهـ وـدلـلـاتـهـ سـوـاءـ كانـتـ الشـخـصـيـةـ تـقـومـ بـتـلـكـ الأـعـمـالـ أوـ لـاـ تـقـومـ بـهـاـ. ولـقـدـ هـيـمـنـ عـنـصـرـ الشـخـصـيـةـ عـلـىـ الرـوـاـيـةـ الـبـورـجـواـزـيـةـ فيـ عـدـ

منـ الرـوـاـيـاتـ العـالـمـيـةـ الشـهـيرـةـ، وـفـيـ فـقـرـاتـ هـامـةـ مـنـ فـقـرـاتـ تـبـلـورـ تـلـكـ الرـوـاـيـةـ، كـمـاـ تـجـسـسـهـاـ بـعـضـ الرـوـاـيـاتـ تـجـسـيـمـاـ مـغـرـيـاـ، إـذـ كـانـتـ تـلـحـ عـلـىـ إـظـهـارـهـاـ وـابـراـزـهـاـ بـالـتـأـكـيدـ عـلـىـ خـصـالـهـاـ، أـوـ عـلـىـ خـصـائـصـ الـمـمـيـزـةـ لـهـاـ مـثـلـ الصـدـقـ وـالـشـجـاعـةـ وـالـبـأـسـ وـالـصـلـابـةـ كـمـاـ يـتـجـلـيـ ذـلـكـ مـثـلـاـ فيـ روـاـيـةـ «ـالـحـرـبـ وـالـسـلـمـ»ـ لـلـرـوـاـيـيـ وـالـحـكـائـيـ، وـالـكـاتـبـ الـمـأسـاوـيـ

تولستوي (1) (1828 – 1910) لقد كان تولستوي منذ صغر سنّه واعياً انتماه إلى طبقة التّبّلّاء، وهو الذي تبنّم صغيراً فربته عمتّه والخدم الأجانب مع إخوته في ممتلكات الأسرة الشاسعة. وقدتحقّق بجامعة كازان Kazan التي تخرج

منها بلا شهادات. وقد تأثر بالفرنسي جون جاك روسو، بينما كان مستخفاً تماماً حياته الفوضي. وفي 1851 تطوع في حرب القوقاز لأنّه كان يريد أن يوجد معنى لحياته. وفي 1852 ظهرت أصوصته الأولى «طفولة». فاشتهر تولستوي بسرعة مذهلة، ثمّ وفي 1854 كتب «مراهقة»، وفي 1855، «شباب» مشكلاً بذلك ثلاثة سيرته الذاتية. وسافر تولستوي إلى فرنسا وسويسرا وإيطاليا وألمانيا وسنة 1869 كتب «الحرب والسلم» وهي الرواية التي تتقدّم الحروب ضد نابوليون من 1805 إلى 1812 إطاراً لها. فالشخصية الروائية، ومن خلال مختلف التطورات التي عرفتها، ومن خلال التبلورات الفنية المشكّلة لمفهومها، تخلّت عن مرتبتها الثانوية، إذ كانت تعتبر مجرد ملحق بالفعل، لتصبح جوهراً ومتصوّراً فنياً مقصوداً في حدّ ذاته.

ولقد أنكر التحليل البنّوي على الشخصية أبعادها التّفسية، كما أنكر عليها اعتبارها جوهراً وكياناً مستقلاً التفكير والعاطفة والإحساس. بل إنه لم يعر اهتماماً كبيراً لذلك الاعتبار، حتى في حالات تصنيفها.^(١) وهو ما جعل بعض المهتمين بالظاهرة القصصية ينكرن الدور الهام الذي تلعبه الشخصية في التشكيل القصصي، باعتبارها المشكّلة الأولى

^(١) - ذهب تودوروف على سبيل المثال إلى أنّ توماشفسكي قد أنكر على الشخصية أي أهمية سردية. ثم خفت من حدة هذه النّظرة فيما بعد. (انظر، رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنّوي للقصص، تر. منذر عياشي، مركز الآباء الحضاري، حلب، سوريا، 1993، ص. 63).

للأسلوب السردي. أو لنقل إن ذلك الإنكار قد بلغ أوجه مع بلوغ التحليل البنوي ذروته، ثم سيقع التخيّل عن ذلك التّصوّر بما أنه ما عاد يقنع بغاياته، كما أنه ما عاد يقنع بالمقارنة الأحادية لعنصر الشخصية. وهو ما نزع إليه فلاديمير بروب في اعتباره لعنصر الشخصية وتحليله لها، إذ اقتصر على وظائفها، في علاقاتها بوحدة الأفعال، تلك التي تهبها القصّة للشخصيات (واهب الأشياء السحرية، مساعد، شرير، إلى آخره)^(١).

لكن سواء وقع تناول محور الشخصية من زاوية نظر بنوية أم لا، فهي، وبغض النظر عن تقديرها، فإنّ موقعها في السرد ما فتئ يطرح ما لا يحصى من الإشكاليات والإشكالات، التي قد يحجم عنها البعض، والتي قد يوغّل البعض الآخر في تحليلها. بما أن المسألة الأساسية لا تكمن في تحويلها إلى أنموذج بسيط أم معقد، بقدر ما تكمن في مستندات تشكيلها وتصويرها ورسمها، بما أن تلك المستندات قد تكون فلسفية فكرية، أو ذهنية، أو فنية ترتبط باتجاه فني وأدبيّ دقيق ومخصوص، أو تكون ذات أبعاد اجتماعية وسياسية، أو ذات أبعاد جمالية فاتنة وخارقة وسحرية، أو مذهلة تبحث عن تطوير الأساليب الأدبية في الكتابة القصصية عموماً، وفي الكتابة الروائية بالخصوص.

فالشخصيات، من جهة أولى وبغض النظر عن الإسم الذي نسميها به: درامية، شخصية عاملة، تشكّل مخططاً ضروريّاً للوصف. وإن

¹- المرجع نفسه.

«الأفعال المروية لتوقف - ما إن تصبح خارجة عن أن تكون مدركة. ويمكّنا أن نقول إنه ليس ثمة قصة واحدة في العالم من غير شخصيات، أو على الأقلّ من غير فواعل»⁽¹⁾ أو لنقل إنّ مختلف الهجمات والتهجمات على الشخصية سواء كانت عنصراً أو محوراً أو مقوّماً، سواء سمّيت بالشخصية أو العامل، فهي لا تبحث، من خلال ما تقوم به أو ما تتجزه نصاً مبدعاً أو تنظيراً، عن هدم الشخصية بقدر ما تبحث عن التغيير، وتطوير الموقف والرؤى، وبالاخص الرؤى الفنية إزاءها، وإزاء طرق رسمها، أولاً لأنّها، وكما ذهب إلى ذلك جلّ المهتمين بها يستحيل هدمها أو التخلّص منها، كما أنّ هؤلاء يبحثون عن تطور مقومات بنائها الفتّي وعن تجريدتها أو إفراغها من مماثلتها للواقع، بإفراغها من مقومات الشخصية، أو من الدلالة على الشخص الذي تلتّبس به، أو بتحوير وظيفتها باعتبارها المسند إليه، أو العنصر الذي تتمحور حوله مجريات القصّ ومساره. وهو ما جعل عدداً من الروائيين يحاولون بناء روایاتهم، على عدد من المقومات الفنية التي تحاول التخلّص من الشخصية على غرار ما حدث في رواية «مأس» (Philippe Sollers (Drames) للكاتب والروائي فيليب سوليرس (Philippe Sollers (1936)⁽²⁾).

¹ - المراجع نفسه، ص 64

² - فيليب سولرس، هو كاتب وروائي فرنسي ولد ببوردو سنة 1936، حيث زاول دراسته. ثم انتقل منذ 1953 إلى باريس. وفي 1957 أصدر أول أقصوصة له في سلسلة: «أكتب» التي كان يديرها جون كاريول. وقد خصص له مورياك وأрагون فصلاً يتحدث عن روایته الأولى التي تحمل عنوان: «عزلة غريبة» (Une curieuse solitude) (1959).

بل إن مختلف تلك المحاولات في تجنبها الشخصية في معنى المسند إليه، قد حافظت بطريقة أو بأخرى على ذلك المعنى، دون أن يكون المسند إليه مجسماً في عنصر الشخصية، ودون أن يكون الكلام تابعاً له، بما أنه «هو الذي سيصبح تابعاً للكلام».

وقد تقدم الشخصية في الرواية تقديمًا مادياً من خلال ما يضيفه إليها مبدعها من أوصاف وخصال ونوعوت تحديد جنسها وعمرها، وانتماءها الاجتماعي بتحديد طبقتها، كما تحدد ملامحها المادية. وقد يتغير ذلك الت تقديم بتغيير الأجناس القصصية التي يرد فيها.

يقول الطيب صالح في مستهل روايته الشهيرة: «موسم الهجرة إلى الشمال»: فجأة تذكريت وجههارأيتها بين المستقبلين لم أعرفه. سأله عنهم، ووصفته لهم، رجل ربعة القامة، في نحو الخمسين أو يزيد قليلاً، شعر رأسه كثيف مبيض، ليست له لحية، وشاربه أصغر قليلاً من شوارب الرجال في البلد، رجل وسيم.

وقال أبي: «هذا مصطفى».

مصطفى من؟ هل هو أحد المغتربين من أبناء البلد عاد؟

وقال أبي: إنّ مصطفى ليس من أهل البلد، لكنه غريب جاء منذ خمسة أعوام، اشتري مزرعة وبني بيتا وتزوج بنت محمود، رجلا في حاله، لا يعلمون عنه الكثير^(١) (١) فأن يشرع الطيب صالح في رواية حكاية مصطفى سعيد عن طريق الراوي الأول الذي سيبادر إلى تضمين تلك الحكاية في حكايته، فذلك يعني أنه سيشرع في تحليل مختلف الأوصاف والتنوع التي أضافها على بطله. بل إنّ ما سيجري في الرواية إنما يعود بطريقه أو بأخرى إما بالتفكيك أو بالإيحاء أو بإعادة النظر والمراجعة إلى تلك الأوصاف والتحاليل، على أن بعضها قد يبقى دون تفكير ومراجعة، بما أنه يكتفي بمجرد الوصفية، دون أن يتطور إلى مستوى الحبكة *l'intrigue*. بعض الأوصاف التي يضيفها الكاتب، أو الراوي أو حتى الشخصية على شخصية أخرى قد تكون بمجرد غاية الوصف المادي أو تحديد الانتماء الاجتماعي، لأنّ وظائفها سرعان ما تتوقف، وهي بذلك لا تهمّ تطور الشخصية التي تصفها الرواية، كما لا تهمّ مستقبلها أو ما سيحدث لها. وبما أنها لا تنخرط في حركة القصّ فهي تبقى خارجه. على أنّ بعض الأوصاف الأخرى لا يمكن تناسيها أو إغفالها، كما لا يمكن إهمالها أو تركها خارج حركة القصّ إذ تبدو حية، متغيرة، وفاعلة في الحركة القصصية وفي توجيهها الوجهة التي اختارها صاحبها.

^١ - الطيب صالح، موسم الهجرة إلى الشمال، تقديم توفيق بكار، دار الجنوب للنشر، تونس، 1979، ص .30

تطور الحوار في الرواية العربية

الحوار هو الكلام المتبادل بين شخصين، أو بين عدد من الشخصوص سواء كان في الحياة العادية، أو في أعمال إبداعية تمثيلية كالمسرح والقصة بكل أنواعها، أو في السينما. فهو الأداة أو الوسيلة أو الطريقة التي يجعل الكاتب أو المؤلف أو المخرج شخصياته تتكلّم وتعبر عن أفكارها أو آرائها أو مواقفها، أو عما تطلبه أو تنشده أو تحلم به... فالحوار شكل من أشكال الخطاب، أو التخاطب. والحوار هو شكل من أشكال الاعلام، والإخبار والدعاية... وإنه ليتخد من التشكّلات ما لا يحصى، خاصة اليوم، إذ ارتبط الحوار في تجسّماته ووظائفه، ونجاجته،.... بتقنيات اعلامية متقدّمة، فما عاد يفترض بالضرورة التحاور بين شخصين حقيقيين، إذ قد يكون بين شخص حقيقي وشخص افتراضي، أو بين شخص افتراضيين.

وفي العربية أحار عليه جوابه: ردّه. وأحرّت له جواباً وما أحار بكلمة، والإسم من المحاورة والحوير، تقول: سمعت حويرهما وحوارهما. والمحاورة: المجاوبة. والتحاور

(^١) التجاوب».

^١- ابن منظور، لسان العرب، ج III، دار احياء التراث العربي، بيروت، 1988.

والحوار في القص هو وسيلة وطريقة تنقل الأقوال وتحكيها، أو ترويها على سبيل الإيهام، أو على سبيل الحقيقة، وهي أقوال متخيلة ومبتدعة من خلال الكتابة والإنشاء. وهي، ولئن حاولت الإيهام بالواقع، ومحاكاته، فهي مختلفة عنه اختلافا جوهريا. ويحتلّ الحوار مرتبة رئيسية ضمن الأدوات القصصية. ويعده بعضهم ثالث تلك الأدوات بعد السرد والوصف.

ويعرف الحوار من زاويتين أساسيتين: أولا باعتباره لا يتعلّق بالأدب، أو باعتباره خارجا عنه، وثانيا باعتباره شكلا من أشكال الكتابة الإبداعية عموما. وإنه ليُعسر حذف الحوار أو تعريفه تعريفا كافيا شافيا يأخذ بعين الاعتبار مختلف الخصائص التي تخصّه، ومختلف المواقف الفنية التي تحفّ به.

وللحوار باعتباره مقوما من مقومات الكتابة الأدبية ما لا يحدّ من الأشكال والتشكلات التي تتفرّع في مستوى أول، بتفرّع الأشكال الأدبية والفنية التي قد تستأثر الرواية من ضمنها بأهمّ ما قد يسم ذلك الحوار. ويرتبط الحوار بالحديث والمحاورة والنقاش،... فهو من صميم الأدب، وإنّه ليفيض عنه، إلى مختلف أساليب التواصل والخطاب. فالحوار قديم قدم الإنسان، وقدم الأشكال التعبيرية التي عرفها ذلك الإنسان، إذ لا يكاد يخلو شكل من تلك الأشكال من الحوار، فهو ملازم لقصة الإنسان، ولقصة حياته وجوده، فهو ملتبس بالأسطورة، وبالخرافة، والدين،

والسحر، والحكاية، وبالخبر، وبالتاريخ، وبالسير، وبالمأثور الشعبي والفولكلوري، وبكل ما يحفل بحياة الإنسان ويحيط بها. ويرتبط الحوار بالفلسفة والتأمل وبالمواقف الإنسانية، وبالثقافة والملاحم، كحوار الحضارات والثقافات، أو حوار الشرق والغرب، لنقل إنَّ الحوار هو التعبير عن كل عمل إنساني. وقد يكون الحوار في شكل محاورة للأشياء أو للطبيعة، تماماً كما يكون محاورة مع الآخر، وإنَّه ليكون بمعنى الحوار مع الله، وهو يعني إذَاك الصلاة، أو الابتهاج أو الملاحة. وقد يكون الحوار باللغة في معناها الأول وقد يخرج عنها إلى عدَّة أساليب وصيغ وأشكال تعبيرية أخرى، كالغناء والرقص والإشارات والعلامات...

ويتَّخذ الحوار باعتباره أسلوباً في الكتابة الأدبية خصائص وأبعاداً جمالية عدَّة، من أهمَّها **البعد الشعري**. بل تتعددُ الطرق الفنية في تشكيل الحوار في الأدب بتنوع الأجناس الأدبية، وبمدى استخدام تلك الأجناس له.

ويُضطلعُ الحوار في الرواية بوظيفة رئيسية، ويحتلّ مرتبة سامية فيها، حتى أن التجديد في الرواية يعتمد على الحوار ضمن ما يعتمد عليه من الوسائل والأساليب والمحاور، باعتبار أن ذلك الحوار مقوم من المقومات الفنية لكتابه الرواية. ويرتبطُ الحوار أساساً في الرواية بكتابها، لأنَّ الكاتب هو المنشئ الأول لذلك الحوار، فهو الذي يشكله وفق رؤاه

الفنية الخاصة في الكتابة، ووفق مقاصد الرسالة التي يريد تبليغها، والمقاصد التي تريد الشخصية الروائية التعبير عنها. كما يختزل الحوار في مقوماته اللغوية والبلاغية، والتعبيرية عموماً الرصيد الثقافي لذلك الكاتب وهو يعبر عن مقدراته على الكتابة الروائية، وقد يدلّ على عبقريته في مجال تلك الكتابة، وينقسم الحوار في الرواية قسمين كبيرين: أولاً باعتباره أداة من أدوات التواصل، وثانياً باعتباره وسيلة ومقوماً فنياً من مقومات الخطاب السردي.

وللحوار علاقة بالشخصية الروائية، إذ يعدّ طريقة من الطرق الفنية في رسم تلك الشخصية، فقد يتواافق الحوار مع الرسم المأذي لتلك الشخصية وقد يختزل ذلك الحوار خصائص التيار أو المذهب الذي تنتهي إليه الرواية، وإنه ليحيل بطريقة أو أخرى على نوع الرواية؛ فالحوار يختلف من رواية المتردد The picaresque novel إلى حكايات المتردد الاسباني Picaro بالاسبانية المتردد. وهو صنف من الروايات التي تروي حكايات المتردد الاسباني في القرن السادس عشر. وتعيش الشخصيات الرئيسية في هذه الروايات بالمسؤول أو بالسرقة ويتسنم فيها الحوار بالسخرية من العواطف مثل عاطفة الحب، وبالإثارة والتساؤل عمّا ترسّب وتكرّس من عادات، ويوجّي الحوار بانفتاح عقل الشخصية، وبنزعتها الفردية لما اكتسبته من تجربة عبر تنقلها الجغرافي.

أما في الرواية الرسائلية The epistolary novel، وهي الرواية التي تشكل من خلال جملة من الرسائل التي تتبادلها شخصيات تلك الرواية. فهي نوع من الروايات ازدهر في القرن الثامن عشر⁽¹⁾. وهي روايات تشيد بأهمية الرسائل في المجتمع الانجليزي "عندما كانت الكتابة منتشرة بين الناس المتعلمين، وكانت خدمات النقل بدائية جداً بالقياسات الحديثة فلن نستغرب تأثر الرواية بشكل كبير بهذا الشكل من الاتصالات في تطورها المبكر"⁽²⁾.

ويتسم الحوار في هذه الروايات، وفي أشكاله التراسلية برقة المزاج، وبالعمق، والحميمية، وبالحيوية، والتأثير والتأثير، والابتعاد عن الأساليب الجافة. ويرمي الحوار في هذه الروايات إلى كشف الذات وإلى التأثير الدرامي. كما قد يتضمن الحوار بعض المواقف المتكتفة. وبما أن الشخصيات تصبح شخصيات كاتبة في معظم حالات تعبيرها، فإن الحوار لديها يتسم بالباطنية فهو نوع من المونولوج الدرامي. ثم ولئن تقلص شكل هذه الروايات التراسلية بعد القرن الثامن عشر، فقد عُلم هذا الشكل الروائي الروائين استخدام الرسائل باعتبارها عنصراً من عناصر تنوع السرد في الرواية.

¹- من أشهر تلك الروايات روايتها «باميلا أو الفضيلة والمكافأة» (1740)، «وكلاريسا هارلو» لـ (سامويل ريتشاردسون)

²- حيري هوتون مدخر للدراسة الرواية، ترجمة غازي درويش عطية، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، 1996، ص. 23.

أما الحوار في الرواية التاريخية The historical novel، فيتسم بسمتين أو هو ينزع منزعين كبيرين، فهو من جهة يرتبط بأحداث شخصيات في سياق تاريخي دقيق ومحدد، وهو من جهة ثانية يرتبط بشخصيات إما واقعية وإما خيالية. ويعتمد الحوار فيها على «محاولة الوفاء لما حدث» كما يعتمد على التفصيل الذي يرمي إلى الاقناع والبرهنة على التاريخ أو على ما جرى فيه. لكنه أيضاً يعتمد على الاحساس الاحتمالي للتاريخ.

وفي الرواية الريفية أو ما يمكن تسمية بالرواية الريفية The regional novel، بما أن مضمونها يكون ريفياً أكثر مما هو مدنى، فإن الحوار فيها يحمل مأثور الأقليم أو الريف الذي تدور أحداثها فيه، وهي قد تعتمد على بعض خصائص لغة ذلك الإقليم.

ولا تتأكد تلك الخصائص من خلال رواية واحدة، ولكن من خلال جملة من الروايات، بما أن الكاتب الإقليمي يكتب عادة عدداً من الروايات التي تدور أحداثها في إقليم واحد، أو في المقاطعة نفسها أو في المكان نفسه.

وفي الرواية الهجائية The satirical novel، وهي الرواية التي تمتّ بتقليدها الهجائي إلى العصور القديمة، كما أنها الرواية، «التي تتعرّض إلى الرذائل المزعومة والسفاهات - سواء أكانت للأفراد أم

لجماعات برمتها». (١) ومن أشهر هذه الروايات كتاب جوناثان سويفت الهجائية وبالأخص «رحلات غاليفر» (1762). وقد طور مارك توين (Mark Twain، 1835 - 1910) الصنفي، والروائي الأمريكي خاصة في روايته «مغامرات هكليري فن» التقنيات الهجائية في الرواية، خاصة أنه جعل إطار الأحداث أكثر واقعية، إذ كان الراوي لديه بسيطاً يسافر بين أناس يختلفون عنه في الطبائع فيصفهم ببراءة يتجمس فيها هجاء المؤلف لطرائفهم.

ومن خصائص الحوار في هذه الروايات جلب الانتباه أكثر من الاهتمام بالشخصيات التي قد تكون قابلة للتصديق. كما يعبر عن نوع من الاستنقاص لبعض المعتقدات، وهو يعتمد في ذلك على السخرية المستندة إلى أفكار مسبقة. كما يتصف الحوار أحياناً بالتحمّس، أو بالإصرار على ما هو مضحك وتافه.

فالحوار ما فتئ يتغيّر ويتطور بتطور وتغير الأنواع الروائية، وإنه ليصبح حواراً مزدوجاً يحيل على خلفيتين متتسقتين، في الرواية الواقعية التي تشير إلى أناس حقيقيين، وإلى أماكن وأحداث واقعية ولكن بشكل وبطائق وأساليب فنية مقنعة. غير أن الأقنعة المستخدمة في تلك الرواية لا تفيد التمويه بقدر ما تفيد الرجوع إلى الواقع، لذلك يسهل فهم تلك الروايات، وفك رموزها باعطاء المفتاح الصحيح لها.

^١ - المرجع نفسه، ص. 26.

ومع روایة القضية، أو الروایة القضییة التي تفترض طرح قضییة معینة تثیر جدلاً وعددًا من الأسئلة أو المسائل التي قد لا تسهل الإجابة عنها، تهتمّ الروایة ببناء الوعي والفكر أو بالاصلاح الاجتماعي، أو بتصحیح ظلم أو خطأ ... أو إعادة نظر أو إعادة تقيیم لمسألة من المسائل.

ويتأسس الحوار في هذا النوع من الروایات على عمق الفكر، وعمق التجربة، وعلى الالام بالواقع، وفضح ذلك الواقع، وفضح تناقضاته. ويتوصل الحوار في هذا النوع من الروایات بالبعد الفلسفی، والاعتبار بالتاریخ، وبالبعد الرمزي، والذهنی، على أن الاقناع بمقاصد الروایة يختلف في وسائله، وفي تعلّاته، عن الاقناع في عدد من الروایات الأخرى. ولقد شهد هذا النوع من الروایات تطورات مختلفة طالت بنیتها وأدواتها الفنیة ومضمونها. ويدھب بعض من اهتمّ بروایة القضییة إلى أنّ الفكرة الأولى التي تبني عليها هذه الروایة، هي فكرة بسيطة، ولئن صارت من خلال الالتباس بالأدوات الفتیة التي تعبّر عنها، معقّدة. ومن الأفکار الكبیرى التي انشغلت بها هذه الروایة، والتي ارتبطت بالإنسان وبالإنسانية عموماً فكرة العبودیة، وما يحفل بتلك الفكرة من قضايا ومن مشاغل قد لا تسهل الإجابة عنها. ومن أشهر الروایات في هذا المجال رواية «کوخ العم توم» للروائیة الأمريكية إليزابيث بيتشر ستو 1811 - 1896 (Elizabeth Beecher Stowe) التي ألهما قانون 1850 الذي يحتمّ الاخبار عن العبيد الفارين، أو المارقين السلسلة

الشهيرة التي ظهرت 1851 بعنوان «كوخ العَمْ توم». على أن شهرة هذه الرواية لم تأت في الواقع من خصائصها وتقنياتها الأدبية بقدر ما هي متأتية من الموضعة التاريخية التي كانت تعيشها الولايات المتحدة وقد مزقتها مسألة العبودية.

ويفعّلنا البحث في خصائص الحوار وفي مختلف تغييراته، وأبعاده الفنية إلى نوع آخر من الرواية وهو ما يسمى بالرواية السوداء أو بالرواية القوطية^(١) : Le roman noir / gothic novel ومصطلح الرواية القوطية قد شاع بالأخص في الأدب الانجليزي، وهو يعزى إلى الكاتب الانجليزي هوراس والبول (Horace Walpole 1717 - 1797)، وقد دخل ولپول البريطان في 1714 ثم غادر الحياة السياسية إلى نوع من الاعتزال ثم قام بعديد الرحلات إلى أروبا صحبة الشاعر توماس غراي Thomas Gray وقد ارتبط مع السيدة ديفند التي تبادل معها العديد من الرسائل. وكان من مبتكري نوع جديد من أنواع الرواية في إنجلترا من خلال «قصر أوترنانت» (The castle of Otranto 1764)، والرواية السوداء أو الرواية القوطية تتفق في بعض منازعها مع المنزع الروماني ومع بعض المعاني الخاصة بالكتابة كمعنى الشاذ والغربي والمخيف. وهي معان تعود بجذورها إلى القرون الوسطى.

^(١) يعود الفن القوطي إلى القرون الوسطى. وقد أطلقت لفظة القوطية أو القوطى على فنون القرون الوسطى، في بداية القرن السابع عشر (1615). والأسلوب القوطي يتنزل بين أسلوب الرومان وأسلوب النهضة.

وتشبه شخصيات هذه الروايات بعض الشخصيات في الروايات أو أفلام الرعب الحديثة وإنها تستند إلى خلقيات وإلى عواطف وأفكار مرتبطة بأجواء القرون الوسطى، حتى أن أحداها تدور في قلاد وقصور وفضاءات موحشة وكثيبة، تتسم بالضيق والسرية... وتكون شخصياتها عادة من النبلاء الأشرار، والظالمين المستبددين الذين يميلون إلى القسوة والغلظة والتعذيب، أو من الذين يعانون من مركبات أو من الشعور بالذنب، بل إن تلك الشخصيات هي من الأرواح المعدبة.

لكن الرواية القوطية أو الرواية السوداء لم تعمّر طويلاً، بما أنها ومنذ القرن التاسع عشر صارت تعدّ من روايات الماضي. ويتلاءم الحوار في الرواية القوطية مع طبيعتها، أو هو يشي ببعض خصائصها الفنية، وبخلقياتها، وإنه ليُفصح عن أفكارها وعواطفها من خلال ما تفصح عنه الشخصيات وقد يكون الحوار فيها الخيط الرابط، بين العوالم التي تتحرّك فيها أو تضطّلُّ فيها بالأحداث، والعوالم الباطنة القائمة والمعتمة، أو المعقدة والمخيفة التي قد تفسّر سلوكها وميولاتها ومنازعها، ومركباتها. على أن ذلك الحوار يبدو في واقع الأمر حواراً مزدوجاً، بما أنه يحاول أن يفتن القارئ من خلال لغته ورموزه وعواطفه الرومانسية، ولكنه في الآن ذاته يوحّي بطرق فتية شتّى، بنوع من الغموض والقسوة اللذين قد ينافقان أبعاده الرومانسية. كما أن ذلك الحوار يجمع بين الكآبة والحزن والسرية والسخرية، كما يتجلّ ذلك في

بعض نماذج تلك الرواية مثل أعمال ميرفين بيك Mervyn Peake. وينهل الحوار في تلك الرواية من المأثور الشعبي والفالكلوري.

أما الرواية النهر Le roman-fleuve، ف تكون عادة في سلسلة من الروايات حول عائلة كبيرة، ترکز كل رواية منها على فروع مختلفة من العائلة.

الرواية العربية

في النصف الثاني من القرن العشرين

تعتبر الرواية العربية من الأجناس الأدبية الكبرى التي ساهمت مساهمة فعالة في تغيير مجرى الكتابة العربية الإبداعية، بل إن تلك الرواية قد زاحمت الشعر حتى أنها افتككت منه المكانة المرموقة الأولى التي كان يحتلها في التراث العربي القديم، منذ الجاهلية إلى حدود القرن التاسع عشر. ولقد سايرت تلك الرواية منذ نشأتها إلى اليوم مختلف الحركات والنزعات والتىارات، المطورة لمفهوم الأدب العربي الحديث والمحددة لأهم أشكاله ونمادجه حتى أنها صرنا اليوم نتحدث عن مدارس قائمة الذات، لتلك الرواية، وعن نماذج متفردة في السرد مثلها وجسمها بعض مشاهير روائيين العرب.

ولقد طرحت تلك الرواية على اختلاف أنواعها وألوانها، ما لا يحصى من القضايا الفكرية والاجتماعية والسياسية والأدبية والفنية التي تهمّ البلدان العربية والتي يتبخّط فيها الإنسان العربي، وبالأخصّ المثقف العربي الذي كثيراً ما يكون الضمير الوعي لتلك الرواية، سواء تخفي وراء شخصية الرواية، أو شخصية البطل باعتبارهما الشخصيتين المحوريتين، أو توزّع على مختلف الشخصيات الأخرى. بل إنّ إشكالية

الشخصيات المثقفة في هذه الرواية تختزل الاشكاليات المطروحة، وإنها لتنوب الكاتب

أحياناً في الإدلاء بآرائها حول الشكل الفني الذي تروم التأسيس له.

بل إن العوامل والرؤى المساهمة في تطوير هذه الرواية، منذ نشأتها وتبورها في

العقد الأول والثاني من القرن العشرين، متعددة ومتنوعة ومعقدة. وهي تعكس في

تعقدها تعقد مواجهة الإنسان العربي، حضارياً وثقافياً واجتماعياً وسياسياً، على أن علاقه

ذلك المثقف في تلك الرواية، ببيته لم تكن علاقة توافق وتلاؤم وتطابق ومصالحة بعدهما

كانت علاقة انقطاع وقطيعة وانفصام ورفض وتمرد، على أن الرواية هي ذاتها كانت تبحث

عن المصالحة باعتبارها حلاً هادفاً، وباعتبارها مبتغى تلك المصالحة ومقصدها. فقد اتخذ

الروائيون روایاتهم للتعبير عن آرائهم ومشاعرهم ومكبوتاتهم، حتى يعيدوا وفق ما

يطمحون إليه ويحلمون به بناء العالم وبناء الذات.

لقد تبلورت الرواية العربية تبلورات هامة، في مضمونها وشكلها، وأبعادها

ومقاصدها وأهدافها، منذ نشأتها إلى حدود الحرب العالمية الثانية، من خلال ما عرفته من

تطور وتجدد مع الرواية العربية الرومانسية، ولقد امتدت هذه الرواية الرومانسية إلى

سنة 1952، بل تواصل ظهور بعض الروايات الرومانسية بعيد تلك الفترة.

ولقد كان للحرب العالمية الثانية انعكاسات عميقة على تلك الرواية، من حيث اتجاهاتها ومباحثتها بالمجتمع والسياسة، وبوضعية الانسان الفكرية والوجودية، على أن تلك الرواية قد تغيرت تغيرات جذرية في مطامحها المضمونية والفنية، وفي اتساع الرؤى، أو آفاق الكتابة فيها وفي إشكالات الثقافة، ومشاكل المثقفين، باعتبار أن المثقف العربي، قد غدا الشخصية المحورية في تلك الرواية.

فبعد الحرب العالمية الثانية بدأت الرواية الرومانسية تفسح المجال لأ Formats وألوان جديدة في الرواية العربية. بل إن المعالجة الرومانسية لقضايا المجتمع ولقضايا الانسان العربي صارت محدودة، وقاصرة في تناولاتها، خاصةً أن كتاب تلك الرواية الرومانسية قد اتجهوا في كتاباتهم اتجاهات غير محددة، وأحياناً مبهمة وغامضة، أو هي، ولئن كانت محددة أحياناً تنبثق من هواجسهم الخاصة أو من بعض انتماماتهم الاجتماعية والفكرية.

ولقد عرفت الرواية العربية أولى تبلوّاتها وتجسمات مفاهيمها ومقولاتها من خلال الروايات التعليمية العربية التي رأت النور ما بين 1914 و 1919 أي إبان سنوات الحرب العالمية الأولى وقبيلها. فكانت تلك المرحلة بمثابة الاستكشاف لعالم الرواية، خاصةً أنَّ الوسائل الفنية السردية المتنوعة، لم يتم بعد ترسيخها وتطويرها، فكانت معظم تلك الروايات تعتمد على التصوير والوصف، أو المذكرات كما قد نجد في

رواية «صفحات من سفر الحياة» (1914) لمصطفى عبد الرّزاق، و«الاعتراف» أو «قصة نفس» (1916) لعبد الرّحمن شكري، كما اعتمدت «الرسائل» فتاً من تلك الفنون كما في «خارج الحرّيم» (1917) لأمين الريحاني، على أنَّ تلك الروايات رغم تردد بعض الرّؤى السردية فيها، تعدَّ من النصوص الروائية المتطورة في مجال المبحث الروائي باعتبار طرائقها الفنية والأسلوبية، ومدى تمثيلها لها، إذ تعدَّ الرسائل والمذكرة على سبيل المثال من الوسائل الفنية، المطورة للكتابة السردية وللرواية عموماً^(١).

وتخوض كُلَّ هذه الروايات في إشكالية المثقف العربي، قصد التعبير عما يختلج في نفسه من عواطف وأحساس، وما يعتمل في ذهنه من أفكار، قصد الخوض في ما يمرّ به من تجارب وتقلبات وتناقضات. والأهم من ذلك أنَّ كتاب هذه الروايات يحاولون تشكيل الوضعية الدرامية التي تعيشها الشخصيات، وبالأخصّ الشخصية المثقفة تشكيلاً قصصياً، قد يخل أحياناً بمبدأ التوافق بين فكرة الرواية وشكلها. لذلك انبنت كُلَّ تلك الروايات على مبدأ تحويل الفكرة إلى وضعيات سردية درامية، قد لا تنجز ما تبحث عن إنجازه رغم ما انبنت عليه من أفكار. وهو ما جعل بعض الدارسين يسمونها بالفشل على مستوى بنائها

^(١) - أنظر ويليك / وارين، نظرية الأدب، تر، محيي الدين صبحي، مطبعة خالد الطراوishi، دمشق، د.ت.)، ص ص 272 – 289.

الفنى^(١). لكن ليس غريباً أن يؤثر هاجس تبليغ الفكرة، التي قد تفوق في عمقها واحتدامها ما يتوقف الشكل إلى تبليغه، وبالاخص عندما تلتبس شخصيات الرواية التباساً كبيراً، أو كلّياً بشخصية كاتبها المفكّر، الذي قد يغرق في الفكرة والتفكير، وهي العلاقة التي سبق أن عبر عنها الروائي والشاعر والصحفي الانجليزي دنيال دي فويو Daniel Defoe .(1731-1660).

وهذه الفكرة هي جدّ هامة لأنها، منذ نشأة الرواية العربية في منزعها التعليمي، بدت واضحة التأثير فيها، إذ ما فتئت تكتب بنيتها بإخضاعها لبنيّة ثنائية واضحة، يرسم الروايو والبطل خطوطها العريضة، وتجسمها الخطب والمواعظ، وال عبر والدروس، في معانٍها التعليمية المتعددة والمختلفة.

ورغم هذه الخصائص والملامح العامة والكبرى، فإنه يصعب تحديد الأساليب والمقاصد والأهداف للمراحل الروائية التجريبية العربية الأولى، لما يسيطر عليها من تردد وحيرة، ولتعثر بعض مقوماتها السردية. ولقد نعّنت تلك الفترة بالفترة التمهيدية، أو بفترة التبلور، وهي تمتدّ تقرّباً من أواخر القرن التاسع عشر إلى بعيد العقد الأول من القرن العشرين، أي تقرّباً من سنة 1882 تاريخ صدور رواية «علم الدين»

^١- عبد السلام محمد الشاذلي، شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة، (1952-1882)، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1985، ص. 104.

لعلي مبارك، رواية: «نتائج الأحوال في الأقوال والأفعال» لعائشة التيموريَّة، إلى سنة 1912 تاريخ صدور رواية: «ليالي الروح الحائر» محمد لطفي جمعة، وهو تاريخ صدور رواية «فتاة القيروان» لجرجي زيدان، وسنة 1913 تاريخ صدور رواية «صلاح الدين ومكائد الحشاشين» لجرجي زيدان.

ولقد تألق في هذه الفترة الروائية الأولى بعض الروائيين العرب الذين كان لهم السبق والمبادرة في بلورة بعض مفاهيم الكتابة الروائية، حتى وإن كانت تلك المفاهيم منشدة أكثر إلى الأشكال الحكائية العربيَّة القدِيمَة، حتى وإن كانت بسيطة في بعض معانيها، لا تكاد تلامس حدود المقومات الروائية في معانيها الحديثة والمتطرفة. ونذكر من هؤلاء الروائيين بالأخص جرجي زيدان في مختلف رواياته، ولبيبة هاشم في «حسنات الحب» وأحمد شوقي (1868 - 1932) في رواياته «لا ديس أو آخر الفراعنة» (1899)، و«عذراء الهند»، و«دل وتيمان» (1900) و«ورقة اللَّس» (1905)، والروائية زينب فوار في روايتها «حسن العاقب» ومحمد لطفي جمعة في روايته «في وادي الهموم» (1905)، ومحمد المويلحي في حديث عيسى بن هشام (1905)، ومحمود طاهر حُقَّى في «عذراء دنشواي» (1909) وحافظ إبراهيم في ليالي سطيح (1906).

لكن جلّ الدارسين يعتبرون تلك الفترة الروائية الأولى فترة انتقالية في تاريخ الرواية العربية، بما أنها قد ساهمت في توطيد العلاقة بين الماضي والحاضر في المجال القصصي مع بداية الانفتاح على فنون القصص الحديثة.

أما المحطة الثانية من محطات تأسيس الرواية العربية وبلورها فهي الفترة الممتدة تقريباً من تاريخ ظهور رواية «زينب»، أي من 1914 إلى سنة 1952 التي شهدت عدداً من الروايات الهامة مثل «أنا حرّة» لاحسان عبد القدس، و«شمس الخريف» لمحمد عبد الحليم عبد الله، ورواية «السقا مات» ورواية «بين الأطلال» ليوسف السباعي.

وتعدّ هذه المرحلة المرحلة التأسيسية الحقيقة، وإنها لتنقسم بدورها، ومن زاوية نظرنا إلى مرحلتين: مرحلة أولى تمتّد إلى نهاية الحرب العالمية الثانية، أي سنة 1945، وقد شهدت تلك السنة ظهور عدّة روايات مثل «القاهرة الجديدة» لنجيب محفوظ، «ولقيطة» لمحمد عبد الحليم عبد الله و«ملك من شعاع» لعادل كامل، و«قطر الندى» لمحمد سعيد العريان، و«فارس بنى حمدان» لعلي الجارم، ومرحلة ثانية تمتّد من 1946 إلى سنة 1952 وتتميز بتطور الفنون القصصية والأساليب السردية التي تمّ إرساوها في المرحلة الأولى، رغم ما تشتّرك فيه المرحلتان من خصائص أدبية، وخلفيات ذهنية وفكرية وفنية رومانسية. ومن أشهر روائيي المرحلة التأسيسية الأولى محمد حسين هيكل (1888

- 1956) الذي كان صحفياً وكاتباً وباحثاً روائياً، والذي نذكر من دراساته: «حياة محمد» و«في منزل الوحي» و«جان جاك روسو»، و«ثورة الأدب»، و«الإمبراطورية الإسلامية»، وله رواياتان: «زينب» و«هكذا خلقت»، ومجموعة قصصية بعنوان «أبيس». وتعد رواية زينب لهيكل أولى الروايات الرومانسية العربية بالمعنى الفني، ويعدها بعض الدارسين أولى الروايات العربية إذا ما اعتبرنا نضجها الفنيّ قياساً أو مقارنة مع ما ظهر قبلها من روايات. بل ارتبطت رواية «زينب» بالإضافة إلى رواية «حديث عيسى بن هشام» لمحمد المويلحي بالتاريخ لنشأة الرواية العربية، وقد اعتبرت رواية «حديث عيسى ابن هشام» الرواية العربية الأولى باعتبار تاريخ ظهورها، بينما قدرت رواية «زينب» بمقدّماتها الفنية. ونذكر من كتاب الرواية الآخرين في هذه الفترة التأسيسية الأولى من فترات التبلور والتطور الثانية، عيسى عبيد في رواية «ثريا» ومحمد فريد أبا حديد في رواياته: «ابنة الملوك» (1926)، و«زنوبية» (1941) و«المهلل ابن ربعة» (1944)، ومحمود تيمور في روايته: «رجب أفندى» (1928)، و«الأطلال» (1934) و«نداء المجهول» (1939)، و«سلوى في مهب الريح» (1943)، وابراهيم عبد القادر المازني في «ابراهيم الكاتب» (1931) و«ابراهيم الثاني» (1943)). ونذكر بالخصوص توفيق الحكيم في روايته «عودة الروح» بجزيئها (1933)، و«يوميات نائب في الأرياف» (1937)، و«عصفور من الشرق» (1938)، وطه حسين في رواياته:

«دعاء الكروان» (1934) و«أحلام شهرزاد» (1943)، و«شجرة البؤس» (1944)، ونذكر كذلك محمد طاهر لاشين، في «حواء بلا آدم» (1934)، وعباس محمود العقاد في رواية «سازة» (1938)، ونجيب محفوظ في «عبد الأقدار» (1939)، و«رادوبيس» (1943)، و«كافاح طيبة» (1944)، و«القاهرة الجديدة» (1945).

على أن جل روائيي هذه الفترة لم يقتصر كتاباتهم على كتابة الرواية حتى لكان الرواية لديهم كانت مكملاً من مكملات الكتابة والأدب والفن، وهو ما قد يفسر حيرة تلك الرواية وترددتها، وتراوحتها بين فنون الكتابة المختلفة، بل إن بعض تلك الروايات لم تكن تخضع لخطّة سردية جلية وواضحة ودقيقة، وهي روايات تحاول أن تعيد للكتابة العربية القديمة نضارتها، دون أن تكون مسكنة حقاً بها جنس تطوير الأساليب السردية وتحديثها، وهو ما سيحدث حقاً في النصف الثاني من القرن العشرين.

وسيتوصل المنزع الرومانسي في الرواية العربية بعيد الحرب العالمية الثانية وسيمتزج النفس الرومانسي في تلك الروايات ببعض الهواجس الواقعية والتراصية كما تجلّى ذلك في بعض الروايات كرواية : «نفوس مضطربة» لأحمد زكي مخلوف، و«شجرة الدر» (1946)، و«على باب زويلة» (1947)، و«بنت قسطنطين» (1947)، محمد سعيد العريان، و«آلام حجا» (1946)، و«أزهار الشوك» (1948)،

محمد فريد أبي حديد، و«المدينة المسحورة» (1946)، و«أشواك» (1947) لسيد قطب، و«في قافلة الزمان» (1947) و«أميرة قرطبة» لعبد الحميد جودة السحّار، و«خان الخليلي» (1946)، و«زقاق المدق» (1947) و«السراب» (1948) وبداية ونهاية (1949) لنجيب محفوظ، و«الثائر الأحمر» و«وإسلاماه» (1949) لعلي أحمد باكثير، و«بعد الغروب» (1949)، و«شجرة البِلَاب» (1950) و«الوشاح الأبيض» (1951)، محمد عبد الحليم عبد الله، و«أرض النفاق» (1949) و«إني راحلة» (1950) ليوسف السباعي، و«الوعد الحق» (1949) لطه حسين، و«هاتف من الاندلس» (1949) و«غادة الرشيد» (1949) لعلي الجارم.

اتجاهات الرواية العربية

بعد الحرب العالمية الثانية

لقد بلغت الرواية الرومانسية العربية أوجها في الأربعينات لكن الروائيين العرب تماذوا في كتابة الرواية الرومانسية إلى الخمسينات وهي الفترة التي بدأت فيها تلك الرواية تحيد عن الرومانسية، وعن بكائيتها وأحلامها الباهته، وخيالاتها المجنحة لتسليهم الواقع، محاولة لفت النظر إلى ما يختبئ فيه الإنسان العربي من فقر وجهل وتخلف واستعمار. ومن خلال ذلك تروم تلك الرواية بناءوعي تمتزج فيه المقاصد والهواجس السياسية بالهواجس الاجتماعية والذاتية.

غير أن ذلك التحول في اتجاه الرواية العربية يختلف من بلد عربي إلى آخر، باختلاف المحطات الكبرى التي قطعتها الرواية في تلك البلدان، إذ لم تكن تلك المحطات متوازية، في التأشة والتبلور والتطور.

فنحن نلاحظ مثلاً أن الرواية العربية الحديثة في فلسطين وشريقي الأردن قد ظهرت متأخرة عن الرواية في سوريا ولبنان، نظراً إلى أسباب متعددة أهمها تلك الاضطرابات التي غشيتها منذ وقوعها تحت الانتداب البريطاني، ولم يعن الدارسون والنقاد بالجهود الروائية التي

ظهرت فيهما، إلا في فترة متأخرة. ومن المعروف أن سلطات الانتداب جعلت التعليم حكراً على نخبة من أبناء الأسر الموالية لسلطتها^(١).

على أن ذلك التباين في محطّات الرواية في مختلف البلدان العربية لم يعمق الهوة بين روایات تلك البلدان، إذ تكاد تكون أفكارها ومضمونها ومشاغلها الفنية واحدة، فقد شهدت بلاد الشام ظهور أول رواية ذات ملامح واقعية سنة 1939: وهي رواية «الرَّغِيف» للشاعر والقاص والروائي اللبناني توفيق يوسف عواد (1911 - 1989) الذي أصدر روايته الثانية «طواحين بيروت» سنة 1972 بعد أن كان أصدر عدّةمجموعات قصصية مثل «الصبي الأعرج» (1936)، و«قميص الصوف» (1937)...

وقد تذهب بعض الدراسات إلى أن نكسة حزيران 1967 تمثل المنعرج الحاسم بين الفترات الأولى للرواية العربية التي تuntu في بعض الدراسات بالتقليدية، وبين فترات التجديد في تلك الرواية، وتذهب دراسات أخرى إلى أن الاتجاهات المحددة لتجارب الكتابة في الرواية العربية إنما ترتبط أولاً وأساساً بالتغييرات والتحولات الاجتماعية الكبرى التي شهدتها البلدان العربية. وهي تعتبر أن فترات التبلور الأولى بما في ذلك المرحلة الرومانسية تبقى المحددة والممهدة لكل ما سيطرأ على الرواية العربية من تغيرات، بداية من السبعينيات.

^١ - ابراهيم حسين الفيومي، الواقعية في الرواية الحديثة في بلاد الشام، 1939 - 1967، عمان، دار الفكر اللبناني للنشر والتوزيع، 1983، ص. 16 .

وقد كانت جل التجارب الرومانسية التي تصوّرها الرواية العربيّة تجسّم
الصراع الذي تخوضه شخصيات تلك الرواية ضدّ الظلم الاجتماعي والاستبداد والاستعمار،
و ضدّ النفاق الاجتماعي، غير أنّ عدداً من تلك الروايات الرومانسية كان ينزع إلى
الماضي هروباً من الحاضر، ومن الواقع إلى عوالم خيالية مثالية تتغنى بالجنان الضائعة
وبحكايات الماضي المجيد، كما نجد في بعض روايات الرّوائي اللبناني كرم ملحم كرم (1903 -
1959) مثل «صقر قريش» (1948) و«قهقهة الجزار» (191)، و«لبنى ذات الطيوب»
(1962).

وبامكاننا أن نذهب إلى حدّ القول بأنّ الكتابة الأدبية عموماً قد بدأت تثور من
الخمسينات وإلى حدود السّتينات نتيجة لعوامل عدّة، نذكر من بينها بداية الانفتاح
ال حقيقي على الغرب، بل بداية التفاعل الصحيح بين الأدب العربي والأدب الغربي، وببداية
التخرج لنخب متعلمة في مجالات الفكر والأدب والصحافة والوعي السياسي، مع تضاعف
الحس الوطني والوعي القومي، والثورة والتمرّد على الأوضاع المتخلفة وعلى ما خلفه
الاستعمار من خنوع واستسلام.

فلئن كانت الرواية الرومانسية العربيّة تستند في مرجعياتها، وأفكارها ومضمونها
ومحاوراتها إلى الأفكار والمحاور الرومانسية الكبرى المعروفة والمنتشرة في التيار
الرومانسي في مختلف بلدان العالم، ولئن كانت تهرب من الواقع العربي المتردّي، الموسوم

بالاستعمار والتخلّف، إلى الخيال والمغامرات العاطفية، وإلى التهوييل في العشق والحبّ، وإلى ماضي التاريخ الإسلامي المجيد لكي تتعوّض بذلك عمّا طغى على العالم العربي من ذل ومهانة واستعمار، فإن كتاب المنزع الواقعي في الرواية العربية سئموا التحليل في الخيال والوهم، كما سئموا التملّص من واقعهم، ومن البكاء على عوالم خيالية دارسة، وعلى ما لا يعود، لكن ذلك المنزع ما كان ليشكل ثورة حقيقة على الرومانسية والرومانسيين، بدليل أن الرواية الرومانسية سيتواصل ظهورها وانتشارها، ولتن بدأ تخلّي السبيل أمام ذلك المنزع الواقعي.

غير أن الاختلاف الجوهرى بين الاتجاه الرومانسي والاتجاه الواقعي في الرواية العربية يكمن في هروب كتاب الرواية الرومانسية من الواقع السياسي، بل في مسؤولية المثقف السياسية باعتباره الضمير الوعي، المطالب ببناء الوعي وبتغيير الأوضاع، بينما، التبس الاتجاه الواقعي في الرواية العربية بمختلف القضايا السياسية المطروحة وبالأخص بقضية الاستعمار والتخلّف، وقضية «الإصلاح والتغيير». كما اهتمت تلك الرواية اهتماماً خاصاً بالقضايا الاجتماعية، بل أغرقت في تلك القضايا، وفي دقائقها وتفاصيلها، وقد بدأ الفضاء في تلك الرواية يتشكّل تشاكلاً مغايراً، إذ بدأت المدينة تعوّض القرية، أو على الأقل لم تعد المدينة في تلك الرواية مدينة الأحلام والوهم والحكايات الغرامية اللامتناهية.

فخلاصة القول إن الرواية الواقعية العربية نزعت منذ تبلوراتها الأولى في الخمسينيات منزعين كبيرين: منزعا سياسيا ومنزعا اجتماعيا رغم أن المنزع الرومانسي في تلك الرواية لم ينطفئ كل الانطفاء، ورغم أن الرواية الواقعية هي نفسها كانت من حين آخر تستعير من الرومانسية توهج عواطفها وشعورها بالثيئ والضياع الذي بقي ملازما للشخصية الروائية العربية.

ومن الروايات الواقعية ذات المنزع السياسي، الصادرة سنة 1953 رواية «الأرض» لعبد الرحمن الشرقاوي، ورواية «الشعب» لمحمد فريد أبو حديد.

وفي لبنان على سبيل المثال اهتم الروائي جورج حتا في رواياته اهتماما خاصا بمسألة الاستعمار والتحرير كما يتجلّى ذلك في رواية «عامان» (1960)، كما اهتم بمسألة الفساد السياسي، كما في روايته: «كھان الھیکل» (1960).

وتناولت الكاتبة السورية قمر كيلاني في روايتها «أيام مغربية» (1965) قضية الاحتلال الفرنسي للمغرب، كما صورت الزلزال الذي ضرب مدينة أغادير فدمّرها.

ومن القضايا الكبرى التي تعالجها الرواية الواقعية ذات المنزع الاجتماعي، قضية تحرّر المرأة العربية في مجتمع عربي متخلّف ومتحجرّ، لا يكاد يقبل بتلك الحرية مثلاً ما يتجلّى ذلك في رواية الكاتب

والمترجم والمسرحي والقاص والروائي السوري: حسيب كيال (1921-1993)، «مكاتيب الغرام» (1956)، والذي من أعماله الروائية كذلك «نعميمة زعفران» (1993)، بينما عالج سهيل إدريس، الصحفي والباحث والمترجم والقاص اللبناني المولود سنة 1922 في روايته «الخندق العميق» (1958) الصراع القائم بين الأجيال، بتصويره صراع الأبناء مع الآباء، بسبب رفضهم للمجتمع التقليدي، وتراثهم ومردمهم على ذلك المجتمع، وهم من خلال ذلك الرفض ينشدون الحرية، والتحرر. وقد أصدر سهيل إدريس روايته «الحي اللاتيني» سنة (1953)، وروايتها أصابعنا التي تحرق سنة 1962.

وكان سهيل إدريس متأثراً بجون بول سارتر، وقد ترجم له الغيثان (*La nausée*)، و«سن الرشد» و«وقف التنفيذ» وتمزج الكاتبة اللبنانية ليلي عسيران في روايتها «لن نموت غداً» (1962) بين المشغل السياسي والمشغل الاجتماعي، فهي تحاول أن تخوض من خلال تلك الرواية في المسألة الطبيعية في المجتمعات العربية بما أن بطلة تلك الرواية الفتاة اللبنانية المترفة عائشة تملّ حياتها الارستقراطية فترتحل إلى مصر، وهناك تختلط بالشباب المثقف صحبة الشاب أحمد الذي تعرفت عليه. وللليلي عسيران عدد هامٌ من الروايات مثل «الحوار الآخر» (1963) و«المدينة الفارغة» (1966)، و«عصافير الفجر» (1968) و«خط الأفعى» (1972)، «قلعة الأسطة» (1979)، و«جسر الحجر» (1982) و«الاستراحة» (1989) و«شرائط ملونة من حياتي» (1993).

ويغلب الحماس والاندفاع على هذا النمط من الروايات العربية الواقعية، كلما تعلق الأمر بمسألة الاستعمار، وبمسألة النضال ضدّه والتضحية في سبيل الوطن، وقد يحيد كتاب تلك الروايات عن مسارهم الفني ليفسحوا المجال لمشاعرهم وعواطفهم مما يقلب الخطاب الروائي أحياناً إلى خطاب وعظي تعليمي، يذكرنا بطريقة أو بأخرى بما تبنّه الرواية العربية من أساليب عند نشأتها وفي فترات تبلورها الأولى. وقد انبرى بعض كتاب الرواية الواقعية العربية يدافعون عن الإنسان العربي الفقير والمظلوم، أو المستعمر والمسعدي بالمعنى السياسي والإيديولوجي. لذلك اختاروا ضمن شخصيات رواياتهم بعض الشخصيات الكادحة، والمسحوقة. وهي شخصيات تناضل وتكافح ضد التجار والسماسرة والمستعمررين وال مجرمين. على أن ما يغلب على تلك الروايات من إثارة وتحريض، لم يمنع كتابها من التنويع في أساليب السرد، ومن التفنن فيها، رغم نزوعهم إلى الوعظ والعبرة وإلى الأساليب التقريرية أحياناً. ومن أهم تلك الأساليب: الحوار، الذي جاء طاغياً على السرد، والذي كثيراً ما كان باللغة العامية، على أساس أن تتناسب وتطابق واقعية الشخصيات، مع واقعية خطابها. ويركز ذلك الحوار على العبارات الدالة، والصور الشائعة، والأمثال السائرة وعلى بعض القوالب الجاهزة والمعروفة. كما من خصائص الأسلوب الواقعي في تلك الروايات تأكيد واقعية المكان والزمان ولئن كانت بعض الروايات تميّل إلى الاغراق في الوصف، وإلى التفنّن في المشاهد واللوحات.

وقد استعمل الروائيون عدّة أساليب سردية سيتطور الخطاب الروائي من خلالها، مثل التحليل النفسي والنفساني للشخصيات، وكالاسترجاع والاستباق، وكاللجوء إلى توظيف أسلوب الرسائل والتسلل^(١).

فالمهم أن الرواية الواقعية العربية، ستتناقض في العديد من مضامينها ومباحثها، وفلسفاتها، ومستنداتها الفكرية، ومقاصدها مع الرواية الرومانسية، رغم المشترك بينهما. وهو ما تشغله الرواية الواقعية والرواية الرومانسية من قضايا العصر ومطارحاته، بحكم انتماهما إلى الفترة الزمنية ذاتها، خاصة، أن بعض المصنفين لتلك الرواية يذهبون إلى أن الرواية الواقعية بحكم انتماها الزمني تنقسم قسمين: أولاً هي تمتد إلى فترتين: الفترة الأولى من 1919 إلى 1945 ، وال فترة الثانية من 1945 إلى 1952 وبحكم هذا التصنيف تكون الرواية العربية الواقعية في فترتها الأولى متزامنة مع الرواية الرومانسية، وإنهم ليستشهدون على ذلك بالرواية الواقعية المصرية. وبناء على هذا التصور تكون الرواية الواقعية إذًا مناقضة لا فقط للرواية الرومانسية ولكن كذلك للروايات التقليدية التعليمية والترفيهية. «فإذا نظرنا إلى طبيعة نشأة الرواية الواقعية بمصر، والتي رافق ظهورها ظهور الرواية الرومانسية، وذلك فيما نهاية الحرب العالمية الأولى وقيام ثورة (1919)

^١- أنظر، إبراهيم حسين الفيومي، الواقعية في الرواية الحديثة في بلاد الشام، (1939 - 1967)، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، 1983 ، ص ص. (27 - 35).

فاننا نجد أن الرواية الواقعية منذ بداية مراحلها الأولى عند أعضاء المدرسة الحديثة (تيمور، لاشين، حقي... إلخ) كانت بمثابة رد فعل على الروايات التقليدية التعليمية أو الترفيهية من ناحية، كما كانت بمثابة رد فعل، ولو بطريقة غير مباشرة على الروايات الرومانسية التي كانت منتشرة حولها، من ناحية أخرى^(١).

فالروائيان المصريان عيسى عبيد وأخوه شحاته عبيد ما انكفاً يتهجمان على الاتجاه الترفيري في كتابات بعض الرومانسيين أمثال «المنفلوطي» و«نقولا حداد». فهما يحاولان لفت الانتباه إلى البون الشاسع الذي يفصل الواقع عن الخيال وعن المثال، خاصةً أن تلك الكتابات الرومانسية تجنب من منظورهما إلى تصوير عوالم لا علاقة لها بالواقع، لأن الرواية الواقعية العربية بدأت تعدل من تقديرها وتعبيرها للإنسان ولحياته. فالحياة ليست شرّاً كلها، وليس خيراً كلها، فالرواية العربية الواقعية بدأت تحيد عن الشخصيات الروائية النموذجية بما أن الفن الروائي كما يذهب إلى ذلك عبد المحسن طه بدر «لا يرمي فقط إلى تجميل الطبيعة وتكميل النفوس» لإظهار الجمال السامي الخالي من

^(١) عبد السلام محمد الشاذلي، شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة، (1822-1952)، دار الحداثة، بيروت، ط. I، 1952، ص. 353.

النفائص كما يتواهم البعض، بل قد يكون أيضاً في تصوير الحقائق العارية المجردة، وتعريفنا بآداب الأمس»^(١).

كما حاولت الرواية العربية الواقعية الابتعاد عن الذاتية، أو على الأقل تجنب الرؤية الذاتية المغترقة في ذاتيتها، كما اقحمت العديد من العوامل الموضوعية في تشكيل مسار الرواية، وفي صياغة حبكتها السردية. واهتمت اهتماماً خاصاً بعلاقة الفرد بالمجتمع، وبدور المجتمع في نحت مسيرة الفرد، خاصةً أنَّ الشخصية الروائية صارت تخضع في تصورها وفي ملامحها وتصيرفاتها وفي ما يمكن أن تؤديه من وظائف للبيئة التي تنتمي إليها والعصر الذي تنغرس فيه وتحلم فيه. وقد استند كتاب الرواية الواقعية في العالم العربي منذ التشكيلات الأولى لتلك الرواية إلى العديد من المجالات العلمية الأخرى، كمجال النفس، وعلم الاجتماع، أو كمجال الوراثة، والتأثر والتأثير. على أن تلك الرواية كما كانت الرواية العربية الرومانسية، فهي قد عرفت تجارب متنوعة، بتنوع أجيال كتابها، وتنوع المحطات التي قطعتها، ومن أبرز كتاب الرواية الواقعية في مصر طاهر لاشين ويعيني حقي. وقد اشتهر محمد طاهر لاشين ببعض رواياته مثل «حواء بلا آدم» (1933)، وببعض مجموعاته القصصية مثل «سخرية الناي» (1964)، و«يحكى أنَّ» (1964).

^١- عبد المحسن طه بدر، *تطور الرواية العربية الحديثة* بمصر، دار المعارف، القاهرة، ط. 2 ، 1968 ، ص .242 - 245.

بينما يعُدّ يحيى حقي بالإضافة إلى كتابته الرواية والقصة، من أهمّ المهتمين بالفنّ القصصي، إذ بالإضافة إلى روايته: «قنديل أمّ هاشم» (1944)، و«صحّ النوم» (1955)، و«دماء وطين» (1955) فقد كتب العديد من الدراسات عن الفنّ القصصي: مثل «فجر القصّة المصريّة» و«في الأدب المصري المعاصر» و«خطرات في النقد» و«عطر الأحباب» و«ياليل يا عين» و«أنشودة البساطة» و«كناسة الدكان» (1991) ولি�حيى حقي مجموعة قصصية بعنوان «عنتر وجوليت» (1960)، و«أم العواجز». وقد ترجم بعض المسرحيات مثل «دكتور كنوك» لجول رومان، و«الطائير الأزرق» لميتر كيك، ولقد مزج يحيى حقي في روايته «قنديل أمّ هاشم» بين القضايا الاجتماعية والقضايا الروحية والفكريّة.

غير أنّ الرواية الواقعية قبل الحرب العالمية الثانية كانت في واقع الأمر تتخطّب في بعض القضايا الشكليّة، التي كان عليها من الصعب تخطّيها، والتي سيتّم تجاوزها فيما بعد، بعيد الحرب العالمية الثانية، خاصةً مع بعض الروائيّين أمثال نجيب محفوظ، الذي سيركّز تحليله في تلك الرواية على العلاقة القائمة بين الفرد والمجتمع، وعلى تعدد تلك العلاقة وتعقدّها، مع الاهتمام المخصوص بوعي الكاتب الروائي، من خلال إيمانه بالضرورة التاريخيّة، والضرورة الاجتماعيّة، والضرورة السياسيّة.

لقد بلغ الجيل الثاني من الروائيين العرب، بالرواية العربية ذروة مجدها حتى عدّ
عصر هؤلاء العصر الذهبي للرواية العربية. وقد عرف هذا الجيل في الأربعينات روائيين
كباراً أمثال نجيب محفوظ، وعبد الحليم جودة السخار وعادل كامل وعبد الحليم عبد
الله، وإحسان عبد القدوس وغيرهم. ثمَّ ما فتئت الرواية العربية تتطور وتعقد وتتجدد
في الخمسينات مع من يعدُّون من الجيل الثالث لهذه الرواية العربية. وهو الجيل الذي
أعاد الاعتبار للتراث العربي ومخالف أشكاله الحكائية العربية القديمة، ومخالف أنماط
الأجناس القصصية العربية دون التفريط في مختلف المكاسب الفنية التي انجزتها تلك
الرواية، خاصة أنَّ جلَّ من كانوا يمثلون هذا الجيل كانوا واعين قيمة التراث العربي، وتطور
الرؤى السردية والروائية في البلدان الغربية، وإننا لنذكر من هؤلاء : الروائي المصري فتحي
غانم الملتخرج من كلية الحقوق بجامعة فؤاد الأول سنة 1944 . وقد أصبح فتحي غام نائباً
لرئيس تحرير مجلة «آخر ساعة» بين 1956 - 1953 و«روز اليوسف» بين 1956 - 1959 .
وقد أصدر فتحي غانم عدداً هاماً من الروايات. منها «الجيل» (1957) و«الساخن والبارد»
(1958) و«من أين» (1959) و«الرجل الذي فقد ظلّه» وهي رباعية، (1960 - 1962 - 1958)
وتلك «الأيام» (1964) و«النبي» (1966) و«أحمد وداد» و«البحر» (1970) و«حكاية
تو» (1974) و«زينب والعرش» (1977) و«الأفیال» (1981)، و«كثير من العنف».«

ومن روائيي هذا الجيل كذلك اللبناني سهيل إدريس، والجزائري محمد ديب المولود بتلمسان سنة 1920 . ومحمد ديب هو شاعر وقاص وروائي وقد كتب أعماله باللغة الفرنسية، نذكر من أعماله الروائية «الدار الكبيرة» (1952) ترجمة سامي الدروبي (1952، و«الحريق» (1952) ترجمة سامي الدروبي (1970)) و«النول» (1952) ترجمة سامي الدروبي 1970، و«من الذي يذكر البحر» ترجمة فريد انطونيوس، و«الطلسم» ترجمة جورج سام 1969، و«صيف إفريقي» ترجمة جورج سام، وترجمة عبد المسيح بربار، و«في المقهى» ترجمة أحمد غريبة 1964 و«هابيل» ...

ونذكر من روائيي هذا الجيل الكاتب والقاص والروائي العراقي غائب طعمة فرمان المولود بالعراق سنة 1927 والمتوفى بموسكو سنة 1990. وقد أسقطت عن غائب طعمة فرمان الجنسية العراقية فسافر إلى الصين ثم عاد إلى العراق بعد ثورة 1958 ثم غادرها ثانية إلى روسيا . ومن روایاته: «النخلة والجيران» (1965) و«خمسة أصوات» (1967) و«المخاض» (1974) و«القربان» (1975) و«ظلال على النافذة» ((1979، 1979). و«آلام السيد معروف» (1982) و«المرجعي والموجل» (1986) و«المركب» (1989). ولغائب طعمة مجموعات قصصية منها «حصيد الرّحى» (1954)، و«قصص واقعية من العالم العربي» (1956) و«مولود آخر» (1959). وقد ترجم اربعين كتابا في القصة

والرواية منها أعمال تورجنيف (خمسة مجلدات) وغوركي (15 قصة في كتاب) وتولستوي «القوزاق»، وإيمانوف (المعلم الأول - ومنديل أحمر) وبوشكين ودستويفסקי.

كما لا يسعنا إلا أن نتحدث عن السّوري مطاع صFDI، المولود بدمشق سنة 1929 . وهو مسرحي وكاتب وباحث وقاصّ وروائي، وقد تخرج من جامعة دمشق بالإجازة في الفلسفة، وله من الروايات : «جيـل الـقدـر» (1960) و«ـثـائـرـ محـترـفـ» (1961)، وله مسرحية بعنوان «ـالـآـكـلـونـ لـحـومـهـمـ» (1960) وـثـلـاثـ درـاسـاتـ بـعـنـوانـ : «ـفـلـسـفـةـ الـقلـقـ»، وـ«ـالـشـوـرـةـ فيـ الـتجـربـةـ»، وـ«ـاسـتـرـتيـجـيـةـ التـنـمـيـةـ فيـ نـظـامـ الـأنـظـمـةـ الـمـعـرـفـيـةـ» (1986)، وقد ترجم كتاب «ـالـوجـودـ وـالـعـدـمـ» لـجـونـ بـولـ سـارـترـ.

إميل حبيبي أنهوذج التجديد الروائي العربي

ومن أشهر الروائيين الفلسطينيين المجددين إميل حبيبي المولود بحيفا سنة 1919 ، وهو مسرحي وقاصّ وروائي، ويعتبر إميل حبيبي مؤسساً من مؤسسي الحزب الشيوعي الإسرائيلي. وقد شغل بالكنيست الإسرائيلي ثلاـثـ دورـاتـ عنـ حـزـبـ. كما شـغلـ رـئـيسـ تـحرـيرـ جـريـدةـ «ـالـاتـحادـ»ـ وهيـ جـريـدةـ الحـزـبـ الشـيـوعـيـ. ومن روایات إميل حبيبي سداـسـيـةـ الأـيـامـ الـسـتـةـ (1969)ـ وـ«ـالـوقـائـعـ الغـرـيـبةـ فيـ اـخـتـفـاءـ سـعـيدـ أـبـيـ النـحـسـ المـتـشـائـلـ»ـ (1974)ـ وـ«ـأـخـطـيـةـ»ـ (1975)ـ وـ«ـسـرـايـاـ بـنـتـ الغـولـ»ـ

(1991). ولإميل حبيبي مسرحية «قدر الدنيا» (1962)، ومسرحية «لکع بن لکع» (1980)، وله مجموعة من القصص مثل «بوابة مندلباوم» (1954) و«النورية» (1963) ومرثية السلطعون (1967).

ويعد إميل حبيبي من أشهر الروائيين العرب، ومن أشهر الكتاب والأدباء الفلسطينيين، وقد اتّخذ الكتابة سلاحاً ووسيلة مقاومة الاستعمار الإسرائيلي لأرضه. ويبحث إميل حبيبي في كتابته عن الأصالة والتجذر في التراث باعتبارهما من الخصائص المميزة للكتابة المناضلة والمقاومة للغزو الصهيوني للأرض الفلسطينية وللثقافة والترااث والفكر والقيم والمبادئ الفلسطينية، وملقمات الشخصية والترااث قصد التشكيك في ثوابتها، ومن خلال ذلك تخريب الروح القومية، والتعتيم على الحضارة والتاريخ والثقافة العربية.

لذلك بادر إميل حبيبي إلى إحياء التراث العربي، وإلى البحث عن المنا بت والجذور قصد توظيفها في الكتابة القصصية الحديثة، وبالذات قصد التعبير بواسطتها عن عمق الانتماء وعن قوّة الإيمان بالهوية وبالذات. وهو إنما يستخدم تلك الكتابة في التحرير على المقاومة، وفي شحد الهمم حتى لا يستسلم الإنسان الفلسطيني لقدر الاستعمار. ويمثل الرجوع إلى التراث وإلى أمجاد العرب طاقة متجددّة، تدفع الفلسطيني إلى الشّورة والمقاومة.

والأهم، أنَّ إميل حبيبي استطاع في براعة وحذق وذكاء أن يعيد قراءة التراث وفق إشكاليات العصر الفكرية والأدبية والسياسية، كما استطاع أن يعيد تشكيل ذلك التراث تشكيلاً قصصياً، وفنياً يمكن اعتباره أحد التمظهرات التجديدية في بناء القصة العربية الحديثة. أو لنقل إنَّ إميل حبيبي في كل كتابته يمزج بين الحداثة والأصالة والمقاومة، وإنَّه ليتخذ من السخرية أسلوباً أدبياً وفنياً طريفاً يرتقي بالسرد العربي إلى أسمى مراتب الحداثة، وهو في الآن ذاته، يضرب بجذوره في أعماق الأدب العربي، وإنَّه ليمزج بين الذاتي والموضوعي، وبين الأشكال الحكاية التراثية والأشكال الفنية السردية المطورة لمعمار الرواية العربية، باعتبار أنَّ إميل حبيبي في عودته إلى التراث إنما يثور على أشكال الكتابة السردية في عصره وهو في الآن ذاته يثور على مضامين الرواية العربية.

وهو يتخد الكتابة وسيلة من وسائل المقاومة الموازية للمقاومة المسلحة، بما أنَّ المقاومة المسلحة تتصدِّي للغزو المطادي، بينما تتصدِّي الكتابة الملزمة للغزو الفكري والثقافي. ويدين إميل حبيبي ببراعة الرواية والروائين العرب، وهو من خلال ما يكتب من روايات إنما يريد أن يبرهن على تلك البراعة التي يبحث عن تأصيلها في الكتابة القصصية العربية، قصد أن تستوعب تلك الرواية الروح العربية وقيمها وهمومها ليستلهم من المقاومة الفلسطينية روح الثورة، التي تنعكس بشكل أو آخر على الكتابة الأدبية، إذ يبحث إميل حبيبي عن تبديل السائد فيها. كما أنَّ

وضعية إميل حبيبي باعتباره من أدباء المقاومة، قد فرضت عليه بطريقة أو بأخرى الرجوع إلى التراث العربي، وإلى المخزون الثقافي قصد صياغة قصصه ورواياته. وإنه ليُرَكِّز بصفة خاصة في تلك الرواية على عنصر الشخصية، وبالأساس على الشخصية المحورية التي تبدو لديه مختزلة لمختلف القضايا السياسية والأدبية والفنية التي يروم طرحها، وقد اعتمد إميل حبيبي على عنصر الشخصية المحورية التي يبحث من خلالها عن تطوير المقومات الروائية، سواء بالبحث عن بدائل لها، أو يجعلها تقطع مع مفهومها التقليدي. فقد تبَدَّل مفهوم البطولة الروائية لديه، إذ ما عاد البطل بطلاً لما تتتوفر فيه من خصال بطولية، بل هو بطل لأنَّه مستلب من تلك الخصال. بل إنَّ البطل لديه يصبح كما في «الواقع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل» بطلاً سلبياً أو بطلاً ضديداً، أو بطلاً نقيراً. فالمتشائل يعبر عن معاني بطولية قائلاً: «إنني أدرك حطّتي، وإنني لست زعيمًا في حسبي في الزعماء، ولكن يا محترم أنا التدل». ^(١)

وقد عَبَّرَ إميل حبيبي عن القمع الذي يعانيه الشعب الفلسطيني، وعن كلّ معانٍ للظلم والاضطهاد. ونَبَّهَ إلى خطورة الانقطاع عن التراث إذ يعمق ذلك الانقطاع معانٍ العزلة والتلاشي والضياع كما

^١ - إميل حبيبي، الواقع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، تقديم توفيق بكار، دار الجنوب للنشر، تونس، 1982 ، ص. 31 .

تحدث إميل حبيبي عن دور التراث في مقام تحديات الاستلاب والغزو الفكري والمادي قائلاً: «إن رغبتنا في الوصول إلى شعبنا ورغبتنا في أن يكون شعبنا مستوئباً لما نريد أن تقوله هي التي دفعتنا إلى التفتيس عن الأساليب الخاصة الجمالية التي تستطيع أن توصلنا إلى هذا الشعب»^(١).

فالعودة إلى التراث لدى إميل حبيبي لها وظيفتان رئيسيتان: الحفاظ على مقومات الشخصية العربية القومية وتحقيق التواصل مع الشعب الفلسطيني والشعب العربي وإثارة الحميمية العربية. فأصالة الكتابة لدى إميل حبيبي تعود أساساً إلى الإيمان العميق بقوة التراث العربي وبخصوصية التراث الفلسطيني.

وتفنّن إميل حبيبي في اعتماده على السخرية أسلوباً أدبياً وتقنيّة سردية متطورة في عملين روائين رئيسيين : هما: «سداسية الأيام الستة» و«الواقع الغريب» في اختفاء سعيد أبي النحّاس المتشائل»، وللسخرية لدى إميل حبيبي أبعاد ذاتية ونفسية، وأبعاد أدبية جمالية، وأخرى سياسية إيديولوجية. وقد تعود بعض تلك الأبعاد إلى طبيعته المرحة وروحه الساخرة. بل إن تلك السخرية تصبح مقوماً من مقومات أدب المقامة، والأدب الملزّم بخصائصه الفنية وبمضامينه السياسية.

^١- أحمد محمد عطيّة، أصوات جديدة في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1987 ، ص. 46.

وقد تميّز أدبه المقاوم بالالتزام النابع من ضرورة التصدّي لتحديات العدوّ اليومية، وهو يستخدم في ذلك الرّمز الساخر قصد تمرير أفكاره وقدّم تجنب الرّقابة، وذلك «منذ أن تولّ أعمال سكرتارية تحرير نشرة «المهماز» (1946)، وهي نشرة سياسية ساخرة ولاذعة تدلّنا على طبيعة وقدم الأسلوب الساخر المميّز في أدب إميل حبيبي» (¹).

وإميل حبيبي هو مناضل سياسي قديم، فهو أحد مؤسسي «عصبة التحرير الوطني» الفلسطينية التي تأسست سنة 1943 ونادت بقيام دولة فلسطينية مستقلة وأيدت حركة القومية العربية، كما شارك إميل حبيبي في حركات المقاومة الفلسطينية التي نصّ برامجها على أن الشعب الفلسطيني يؤلف جزءاً لا يتجزأ من الأمة العربية» (²).
ويبدو إميل حبيبي في كتابته مفتوناً باللغة العربية. ويتجلى ذلك من خلال افتتاحه باللغة العربية التراثية، وباللغة العربية الحديثة التي تقترب من لغة التخاطب اليومي، والغنية بتراثها الشعبي والفلكلوري وتكمّن جمالية اللغة العربية من منظوره في ثرائها المعجمي، وتنوع مرادفاتها، وفي اتساع رصيدها وفي إيقاعها وموسيقاهما وفي مقدرتها على التعبير تعبيراً مجازياً، وفنّياً، كما في دقّتها وفي منزعها العلمي، وفي ملاءمتها لمختلف مواضع التخاطب. فهو يقول معبراً عن ذلك الافتتان : «إن اللغة العربية هي الفنّ الأساسي الذي استطاعت الحضارة

¹ - م. ن، ص. 46.

² - م. ن، ص. 47.

العربية الإسلامية أن تطوره. وهي كنوز، وهي بحر، ولغتنا موسيقى، ولغتنا رسم، ولغتنا تجمع اغليبية الفنون، ولغتنا علم، ولغتنا حساب عال. وعشقي لهذه اللغة تعاظم في عملي الصّحفي في عملي اليومي، وفي عملي الأدبي، وازداد تعلقي بهذه اللغة في مواجهة التحدّيات. واجهنا ومازلنا نواجه بها في داخل إسرائيل...»^(١).

ولقد استطاع إميل حبيبي أن يستلهم من مختلف أشكال الحكاية العربية القديمة أشكالاً سردية متطرّفة استطاعت ضمن تجارب سردية عربية أخرى في مجال القصة الروائية، أن تساهم في تغيير أشكال السرد في الوطن العربي وأهمّ تلك الأشكال الحكائية القديمة حكاية «ألف ليلة وليلة»، المتميزة ببنيتها التضمينية والتوليدية، فألف ليلة وليلة بالنسبة إلى إميل حبيبي هي رمز من رموز التجدد في التراث العربي، ولكن العودة إليها هي موقف من المواقف الفكرية والأدبية والثقافية إزاء ذلك التراث إيماناً بأن العودة إلى الجذور والتأصيل في الثقافة العربية يساهمان في المحافظة على الذات وعلى الهوية. فلقد استطاع إميل حبيبي أن يستلهم من «الف ليلة وليلة» رؤية قصصية وسردية فنية كانت بمثابة الرؤية الفنية التي استخدمها في «سداسية الأيام الستة»، وقد شكل حكايات تلك الأيام في شكل لوحات تتفرد بأحداثها وشخصياتها، وهي متوجدة في انتمائها للتراث الفلسطيني.

^١ - م. ن، ص. ن.

ويتميز إميل حبيبي باستخدامه لبعض الأساليب الأدبية العربية القديمة التي يحاول توظيفها من جديد في الرواية العربية، وفي الكتابة العربية، عموماً، كمزجه بين القصة والخبر والحكاية، وبين النثر والشعر، تماماً كما نجد في بعض أمهات الكتب الأدبية أو كتب الأخبار ككتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني. و«يعكس الشكل القصصي الموزع على لوحات قصصية وشخصيات وأماكن فلسطينية واقع التمرّق الفلسطيني»، بينما تردد القصص نداء المقاومة والوحدة الوطنية حتى تجتمع الأجزاء في فلسطين المحرّرة التي تهيمن بتراثها وذكرياتها وروحها وقوّة حضورها وإيحائها على الجو العام للقصص»⁽¹⁾.

فأرض فلسطين في كل أدب إميل حبيبي تتجسم شكلاً ومضموناً وروحاً وبعداً جماليًا غير أن تلك الجمالية متزوج بما هو مأساوي وتراجيدي، وبما هو ساخر ومضحك. بل تبدو السخرية في أدب إميل حبيبي مرتبطة ارتباطاً جديلاً بالالمأساة، بل هي المأساة ذاتها، أو هي المأساة التي تفوق في أبعادها التفجعية وفي احساس الانسان بالنكبة، الحدود المعروفة للمأساة، تلك المأساة التي كما يقول توفيق بكار إذا ما جاوزت الحد انقلبت إلى الضد⁽¹⁾. وينمّ اسم المشائل نفسه عن تلك الجدلية ويختزل معانٍ المأساة، على أن خطاب إميل حبيبي في رواية المشائل يبدو خطاباً دالاً بعكسية، أو بنقيضه، ولكنّ نفهم مغزى ذلك

¹ - .47، ن. ص.

الخطاب لا بدّ من قلبه رأساً على عقب، بل إن هذه الرواية تدعى القارئ أصلاً إلى إعادة كتابتها بالفصاح عما هو مكتوب فيها. فالهزل والسخرية فيها يتخذان من أشكال التعبير ما لا يحصى من الوجوه ولكنها يدللان دائماً بعكسهما. وقد تقارب السخرية حدود السخرية من الآخر، بل هي بالأساس سخرية من الذات، ومن الألم مداراة الوجع، والنكبة والتفجّع.

غير أن هذا النوع من الكتابة يلم في حقيقة أمره بمقومات «الكتابة الفضائحية» تلك التي تفضح الضمير العربي وتعرّيه وتفضح الانسان العربي الواهم والغارق في زيف وهمه، والخاضع والمستسلم، ذلك الذي يكتفي بانتظار الحل الذي قد تمنّ به عليه الصدفة، أو قد يأتيه من السماء، من مخلوقات عجيبة تهبط عليه من الفضاء السحيق (١). فواقع العرب، وواقع الفلسطينيين لهول ما هم فيه يفوق الخيال. وهي مقوله لا تقف لدى اميل حبيبي عند الأبعاد المضمونية، بل تصبح خصيصة في الكتاب وسمة مميزة لها. وليس أولى من تلك المقوله في التعبير عن معاني الظلم والقهر واغتصاب الأرض ومحو دلالاتها العربية والإسلامية. والفلسطيني، كما يحدث للمتشائل يشهد كل ذلك صاغراً مصموماً، فذلك الانقلاب في المفاهيم وفي المعادلات، هو الذي جعل اميل حبيبي يروي مؤساته في شكل ملهاة، تفوق المأساة في أبعادها التفجعية مما حدث للفلسطينيين هو أعجب عجيبة منذ عاد وُمِّود ولكن الفلسطينيين قد تعوّدوا على العجائب حتى استوت المتناقضات لديهم، وحتى أن الشرح

صار يعجز عن الالام ب تلك الملابسات المعقدة ويحاول المتشائل في حقيقة الأمر رواية روایته، ولكن وبما أنه عاجز عن تلك الرواية، بما أن الخطاب الروائي في حد ذاته عاجز عن تصوير كارثة فلسطين، وعن وصف ما يعاني منه الفلسطينيون، فلم يكن هناك بد من اللجوء إلى الرمز وإلى التراث، وإلى قلب معادلات الخطاب. فلكي يروي المتشائل تلك القضية، كان لا بد أن يصبح مختاراً من المخاتير، كما يقول هو، فقد اختارتة المخلوقات العجيبة التي التقى بها بعد أن نزلت من الفضاء السحيق لكي يقوم بتلك المهمة. وكأن إميل حبيبي يطوي الخطاب الروائي هنا إلى حد انقلابه إلى ضده. ولكن من ذلك الانقلاب يصنع إميل حبيبي خطاباً جديداً، أقدر على اقناع الإنسان العربي بما آلت إليه من عجز، وانهزام بما أنه هو الذي يصنع آلهته التي تكرّس عجزه، وختونه، مثلما كان الأسلاف الجاهليون يصنعون آلهتهم من التمر، حتى إذا جاءوا أكلوها لأنها في واقع الأمر واهية لا تغنى من جوع.

ويبدو إميل حبيبي في الظاهر عاجزاً عن الإمساك بخيط الرواية، فهو كلما تقدم فيها، وأوغل في بعض أحداثها عاد من جديد إلى نقطة البداية. ولكن تلك الطريقة تعني في جوهرها اختياراً سردياً فنياً، يتلاءم أولاً مع مضمون تلك الرواية، إذ تصير حقاً رواية قصة فلسطين لتعقدها وتشابكها وغرابتها.

ثم أكثر من ذلك تبدو الحلول التي ارتآها إميل حبيبي حلولاً في ظاهرها، ولكنها في الحقيقة خلاصات حتمية لوضعية الفلسطيني الذي ليس له من حل، إلا مواجهة المحتل. فالقصة العجيبة التي تبدأ بداية عجيبة لا بد لها من أن تنتهي نهايات عجيبة. فالمتشائل كما يتجلّى في مختلف مواضعاته كائن عجيب. وحياته ذاتها أُعجب من العجيبة فقد أطلقوا الرصاص على عائلته، فصرعوا والديه. أما هو فوقع بينه وبين الرصاص حمار سائب. فكان أن نجا بفضلة حمار^(١) وتفييد العبارة معنيين: المعنى الأول هو أن الحمار نجاه، فكان أن عاش بفضله، والمعنى الثاني هو أن حياته لا تكاد تساوي فضلة حمار. فالمتشائل منذ بداية الرواية يقيّم حياته ويحكم عليها بطريقة رمزية على أنها لا تكاد تساوي فضلة حمار، وهو ما يدفعه حتماً إلى خيار واحد هو في حقيقة الأمر أبعد ما يكون عن الخيار. وإنَّه ليختار ما ليس له بدَّ من اختياره. ولكنه من خلال ذلك يدعو القارئ الفلسطيني إلى غير ما اختاره. وهو ما يؤكِّد أنَّ الرواية تبدأ في الحقيقة من نهايتها، بل علينا إذَّاك أن نبدأ قراءتها من النهاية إلى البداية، ولا كما رتبها إميل حبيبي. أو لنقل إنَّ للرواية بدايتين: بداية أولى يولد فيها المتشائل بفضل حمار وببداية ثانية هي في حقيقة الأمر النهاية التي منها تبدأ رواية أخرى: وهي ولادة المتشائل بفضل الخازوق الذي كان جالساً عليه وصعوده إلى الفضاء.

^(١)- إميل حبيبي، الواقع الغربي في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، تقديم توفيق بكار دار الجنوب للنشر، تونس 1982 ، ص. 35 .

فالمتشائل يبدو من بداية الرواية محملاً برسالة لا تكاد تقدر اللغة والعبارات

مهما أغرفت في المجاز على تأديتها أو على تبليغها الهول الذي تريد أن تعبّر عنه، لما لا يحصى من الأحداث والوقائع التي تريد أن ترويها. وإنّه ليقدّم لنا مثلاً على تلك الأحداث التي تبدو بسيطة في ظاهرها، وهي مرعبة في حقيقتها: يقول مخاطباً المحترم القادم من الفضاء: «أمّا تقرأ عن المئات الذين جبستهم شرطة حيفا في ساحة الحناطير (باريس حالياً) يوم انفجار البطيخة؟ كلّ عربي ساب في حيفا السّفلى، على الإثر حبسوه، من راحل ومن راكب، وذكرت الصحف أسماء الوجهاء الذين جبسو سهوا، وآخرين»^(١).

إن شخصية المتشائل شخصية سلبية في تصنيفها التقليدي، وهي إيجابية في تصنيفها الجديد، لأن إيجابيتها تتبع من سلبيتها، وهي بذلك المعنى ووفق تلك الجدلية تبدو أكثر إغراء وإثارة من الشخصية الروائية المتمسّمة بالبطولة التقليدية والتي تتبع بطولتها من إيجابيتها. فكما سميّنا المتشائل بطلاً روائياً سلبياً، أو بطلاً نقِيضاً أو ضدّيداً، فيإمكاننا أن نطلق عليه عبارة البطل الزائف أو المزيف، تماماً كما تعني اللّفظة الفرنسية anti-hero الشخصية الرئيسية في قصة أو رواية تكون مجرّدة من صفات البطولة، وتتميّز عادة بدناءة النفس وبالخسّة والوضاعة والجبن

^(١) - المصدر نفسه، ص. 36.

وبالتفيط في القيم والمثل العليا، سواء كان ذلك عن قصد أو عن غير قصد وعن وعي أو عن غير وعي. وقد تبلورت ملامح تلك الشخصية في الرواية الغربية بعيد الحرب العالمية الثانية.

فالمتشائل يزعم أنه بطل، وشخصية فدّة تكتب عنها جميع الصحف، وقد اختارته المخلوقات العجيبة لكي يكون مختاراً أو رسولاً، كما «أن ما وقع له هو أعجب ما وقع لانسان منذ عصا موسى، وقيمة عيسى وانتخاب زوج الليدي بيرد رئيساً على الولايات المتحدة الأمريكية» (1) لكن من أين تأتيه كل تلك المعاني البطولية الخارقة؟ فالمخلوقات العجيبة اختاروه لأنه اختارهم، وهو تافه بما أن حياته لا تكاد تساوي فضلة حمار، وهو من عائلة عريقة نجيبة، يرجع نسبها إلى جارية قبرصية من حلب خانت زوجها العربي الذي فرّت معه، مع الرغيف بن أبي عمرة، فطلّقها، وقد نصحه أطباؤه وهو يلفظ أنفاسه بعد أن أطلق عليه العدو النار، بأن يذهب إلى أحد الأعداء فيسلم عليه ويطلب منه أن يدبره، فذهب إليه ودبّره.

فالمتشائل في الكلمة مختزلة ومكثفة هو ندل. وتعني الكلمة الندل: الوسخ، وخدم الدّعوة والضيافة، وهي توحّي بطريقة أو بأخرى بالندل التي تعني الخسيس المحتقر والساقط في الدين والحسب.

والمتشائل هو في الرواية الراوي الأول والبطل، أو هو راو داخل سلسلة من الرواية، تكون من: إميل حبيبي بما أنه صانع الرواية وراويها الأول، ثم المخلوقات الغربية الآتية من الفضاء التي رفعت المتشائل

واختاره ملهمة الرواية، ثم المتشائل الذي يكتب إلى المعلم، وهو مجلق فوق الرؤوس ثم المعلم الذي يطلب منه الاضطلاع بدور التبليغ، ثم القارئ الذي يطلب منه نشر الحكاية. فالرواية تعتمد على بنية سردية تضمينية توليدية، لأن مختلف الحكايات المروية حكايات متضمنة في حكايات أخرى، وهي في أصلها تتوالد من بعضها، تماماً كما كانت حكايات ألف ليلة وليلة تتوالد من بعضها.

ويتجلى تأثير «ألف ليلة وليلة» في كتابة إميل حبيبي، وفي نصّ المتشائل بالخصوص، من خلال كثافة الأحداث، واختزال العبارة، مع اهتمام بالغ بالرمز. وتطور المعاني والدلّالات، إلى درجة أنّ الأسلوب يبدو متقطعاً أحياناً وما هو بالمتقطع، خاصةً أن مختلف المعاني والدلّالات تجمع بين السخرية والتهكم والسوداوية.

كما أنّ إميل حبيبي يلحّ على مسرحة أحداث الزّاوية مع المزج بين أبعادها المأساوية إلى أبعاد ساخرة وتهكمية. ولا أدّلّ على ذلك من بعض المشاهد التي يرسمها ويختارها للتعبير عن تلك المقصاد في معانيها الفضائحية بالمعنى الحيادي والوجودي ثم بالأخص بالمعنى السياسي. وهو ما يدلّ عليه مشهد اللقاء الذي تمّ بين المتشائل على ظهر الحمار يصعد الدرجات الثلاث والحاكم العسكري^(١) ثم لما نزل عن الحمار وجد نفسه أطول قامة من الحاكم العسكري بدون قوائم الحمار.

^١ - المتشائل، ص. 39.

وتبدو كتابة إميل حبيبي عميقية، ودقيقة في نقدها وفي فضحها للمارسات الاستعمارية، وهي ولئن كانت في ظاهرها تزعم الانفعال، فهي في حقيقة أمرها، ولتفاهم المأساة، تبدو لامبالية، حتى أنها صارت تسوي بين المتناقضات. يقول المتشائل عن نفسه: خذني أنا مثلًا، فانني لا أميز التشاوؤ عن التفاؤل. فأسئلة نفسي: من أنا، أمتشائم أنا أم متفائل؟ أقوم في الصباح من نومي فأحمدده على أنه لم يقبحني في المنام، فإذا أصابني مكروه في يومي أحدهه على أن الأكره منه لم يقع، فأيهما أنا المتشائم أم المتفائل؟

وللمكان في رواية إميل حبيبي دلالات وايحاءات ورموز، وذاكرة. وإنه ليلحّ على تلك الذاكرة، لأنها هي الشاهد الأول على ما حل بفلسطين وبأماكنها من تغيير وتحويل ومسخ. فالكتابة هنا تقوم ضد المنسخ، وهي شاهدة على التاريخ والأصالة والتضحية والفداء، وعلى المقدرة على مقاومة الاستعمار. «فعكًا، التي صمدت للصلبيين أطول مما صمد غيرها من العوافز، ورددت نابلس، ولم يدخلها التتار، حافظت على هيبتها إلى أن هرمت، وشاخت...»⁽¹⁾

وتبدو يعاد حبيبة، المتشائل التي كما يرمز إسمها، ذات دلالات شتى، فهي ترمز إلى الأرض التي لا بد من أن تعاد إلى أهلها، وهي ترمز إلى الرواية التي لا بد من تعاد كتابتها، أو على الأقل، لا بد للقارئ من أن يعيد ترتيبها، لكي يفهمها، بما أن معظم الأحداث والأقوال فيها

تعني بعكسها، ويعاد هي صنوة المكان كلما ذكر الكاتب يعاد أغراق في تفاصيل المكان، وإنه ليستلذ ذلك الإغراق، بل إن اللغة السردية التي تكون أحياناً عاجزة عن الافصاح عن مدلولاتها، تتحرّر أثناء ذلك الإغراق في المكان، الذي يحفّه اميل حبييل بهالة تراثية وبقدسيّة خاصة أن اميل حبيبي ملم بتراث فلسطين، وب بتاريخها القديم.

كما أنّ يعاد هي الحلم في الرواية. هي حلم الطفولة والصّبا، وهي حلم الماضي المشرق، وقد غدا أهلها أشباحاً، كما هم في «جامع الجزار» بل غدا الواقع حلماً، هو أشبه شيء بال Kapoor. وتعمق صورة السجن في الرواية، حتى أن اللّغة نفسها تغدو سجناً رهيباً، وتؤكّد طبيعة الحوار ذلك المعنى، فإذا هو حوار أخرين أحياناً، مقتضب، قد لا نعرف صاحبه أو قائله، أو قد يصعب إسناده إليهما. إنه حوار أشباح أو ضمائر غريبة مغزبة. ويدركنا ذلك الحوار بحوار التحقيق والاستجواب، وبأجواء السجون وبما يحدث فيها من تعذيب. على أن لذلك الحوار كذلك معنى الاحتجاج، والرفض رغم التعذيب والقمع، والتكميل.

فأصوات شخصيات الرواية هي أحياناً أصوات الأرض، وأصوات الأمكنة المشوّهة والدارسة، وقد يتخد ذلك الحوار شكلًا شعرياً، أو هو نفسه يغدو شعراً. غير أن وظيفته ليست البحث عن جمالية شعرية، وإنما هي التعبير عن الاحتجاج وعمق المسألة.

إن مسألة الرحلة إلى الغرب في التراث العربي مسألة قديمة حديثة، أو هي قديمة متجددة، إذ ما فتئت تطرح في مختلف مجالات الفكر والأدب العربي، باعتبارها مسألة فكرية وحضارية، وباعتبارها إشكالاً من إشكالات الإبداع، أو من إشكالات المحاجرة الابداعية التي يطرح من خلالها عدد من المبدعين العرب جملة من القضايا العميقة والمعقدة المرتبطة بتاريخهم القديم والحديث، وبمختلف الملمّات التي عرفها ذلك التاريخ، كالتاريخ الصدامي بين الشرق والغرب، وبمختلف المواقف والأطروحات والخلاصات، المحسّنة والمختزلة للحوار الفكري والثقافي بين الإنسان الشرقي والانسان الغربي.

وتقدم تلك الأعمال الإبداعية عدداً من الرؤى والتأملات في ماضي تلك العلاقة، وحاضرها ومستقبلها، مما يلفت الانتباه إلى أنَّ تصور تلك النصوص الابداعية هي مسألة الفرد، أو الإنسان الشرقي باعتباره معبراً إلى كلِّ تلك الخلاصات، وباعتباره المركز أو المحور الذي تدور حوله كُلُّ القضايا بمختلف روافدها وتشعباتها. لذلك تبدو في تلك الاعمال الذات الفردية المبدعة، معبرة عن مأسى الذات الجمعية، متفهمة لخلفياتها ومفصحة عن تلك الخلفيات، وعما قد تسكت الذات الجمعية عن الافصاح عنه. على أنَّ تلك المحاور تبقى دائبة ومستمرة، ومتغيرة في شكلها، وفي مواضعها، ومتطورَة في ما تقدّمه من خلاصات وأراء وموافق، خاصةً أن أصحاب

تلك المؤلفات الإبداعية، قد خروا تجربة الرحلة، أو الغربية أو النفي، كما قد سروا أغوار ما قد تفرزه تلك التجارب من نتائج ومتظهرات. وهو ما جعلهم لا يقفون عند محاور الآخر، وإنما يتذذونها طريقاً إلى محاورة الذات، أو إلى البحث عنها بالتعبير عن مختلف مراحل تجربة الضياع والتلاشي واللقاء، بحثاً عن الطريق الصحيح، أو بحثاً عما يمكن أن يصحح به الفرد طريقه، أو مسلكه في الحياة والوجود.

ولتلك المعاورة عدّة أوجه ومتظهرات، فهي قد تتعلّل بالبحث عن التأخي والصداقة، أو عن الحبيب المختلف والممتنع، أو الحب المستحيل ويبدو البحث شائقاً مشوّقاً، وقد يتخذ طابعاً تراجيدياً ومساوياً، وهو في كل ذلك يتشكّل تشكيلاً المأساة أو إنه قد يؤود إلى نهاية مأساوية، وبين البداية والنهاية عدد لا يحصى من المعاني المعاصرة.

وتعد الرواية العربية من أهم الأشكال الإبداعية، وهي ضمن تلك الأشكال أهم جنس أدبي طرح مسألة الرحلة إلى الغرب. وقد حاولت تلك الروايات تفكيك مختلف البنى الفكرية والثقافية القائمة بين الشرق والغرب. فدرست العلاقات القائمة بين الأفراد في أوضاعهم الزاهنة، على أنها كانت دائماً تحلم إما بتبدلها، أو بإعادة صياغتها. ولقد جعلت معظم هذه الروايات من المثقف العربي، الشخصية الرئيسية فيها، حتى يتسمى لتلك الشخصية فهم المجتمع الغربي أولاً، وحتى تستطيع أن تدلّي بآرائها وموافقتها من مختلف القضايا والمشاكل والعلاقات التي تعيشها مع الإنسان الغربي، إدلة مباشراً وشاهدًا على تجربتها وعصرها. وقد

تتّحد الرحلة إلى الغرب في الرواية العربية الحديثة الاكتشاف، أو البحث عن الذات أو الآخر، أو ردّة الفعل على ما حدث في التاريخ بين الشرق والغرب تعلة للخوض في الصدمات والحروب والاستعمار. وقد تنتهي المغامرة بالملقّف العربي إلى البحث عن مستقبل أفضل لتلك العلاقة، بما أن مسألة الإنسان في الشرق والغرب واحدة حتى وإن اختلفت في الشكل، وبما أنّ الإنسان واحد، مهما اختلفت مواضعات حياته، ولا تسلم شخصيات تلك الروايات من التغيير والتحول سواء كان ذلك في مجال العمل أو الفكر. وهو ما يجعلها تتعرّض لمخاطر هي في أصلها لب المسألة، التي ما فتئت تفرض نفسها على الأدب العربي الحديث منذ أواخر القرن الثامن عشر، ومنذ أن احتلّ الغرب العالم العربي والاسلامي، ويبقى ذلك الموضوع مطروحاً في فترات الاستقلال وسيظلّ مطروحاً لما له من علاقات وطيدة بعدة مفاهيم حيوية كالهوية، وبناء الذات، والمحافظة على مقوماتها، والدفاع عن الشخصية الوطنية والقومية، والطموح إلى الأرقى والأفضل بالسعى إلى العلم والمعرفة، والسعى إلى سبل المانعة المادّية والمعنوية، وإلى تحديد مقومات الرقي والتطور.

ولقد ساهمت الروايات التي تناولت مسألة الرحلة إلى الغرب مساهمة فعالة في تشكيل المسار الفكري في الوطن العربي، كما ساهمت في تطوير الرواية العربية شكلاً ومضموناً، بأن أخرجتها أولاً وأساساً من مجالات الترفيه والخطاب البلاغي والوعظي، إلى مجالات الإشكال

الذى يطور فيه المضمون الشكل، والذى يتعقّد فيه الشّكل الفنّي بتعقّد المطارحة الفكرية والأدبية والفنّية والسياسية والاجتماعية، أو بتطور المطارحة الإنسانية عموماً، وقد استطاعت تلك الروايات أن تجسّم ماذج كانت بمثابة المنعرجات الحاسمة في تاريخ الرواية العربيّة، والتي امتدّت من ثلثينات القرن العشرين إلى اليوم. وتدخل تلك الروايات في نوع من الاتجاه الواحد، أو في نوع من الاشكالية الواحدة، التي تجعل تلك الروايات تعيد نفسها، مع تجديد في ملابسات العصر والتاريخ القراءة، حتى أن كُلّ تجربة من تلك الأعمال الروائيّة، تعتبر تجربة فريدة ومترفة، بمواصف صاحبها، وبمحاولات تطويره للبناء الروائي، ولملابسات الحافة بها.

وتنتمي تلك الروايات إلى بلدان عربية مختلفة هي مصر ولبنان والسودان وتونس والجزائر وفلسطين والأردن... ونذكر من تلك الأعمال الروائية على سبيل التّمثيل «أديب» لطه حسين (1935)، و«عصفور من الشرق» لتوفيق الحكيم (1938)، و«قديل أم هاشم» ليحيى حقي (1944)، والحي اللاتيني لسهيل إدريس (1953)، وموسم الهجرة إلى الشمال للطّيب صالح (1965)، «المروفون» للجزائري سعدي إبراهيم (1981).

وجّل تلك الروايات تعني بالشخصية الرئيسية عناء خاصة وهي الشخصية التي تمثل الشرق، أو المغرب العربي، إذ ترحل تلك الشخصية إلى الغرب وهي تحمل جملة من القيم والأفكار والمثل الشرقيّة

كما تحمل جملة من التمثيلات أو الأفكار المسبقة عن الغرب، والتي ستتغير تغييراً جوهرياً من خلال ما ستعيشه الشخصية من تجارب فاشلة، في البدان الغربية التي ترحل إليها. غير أن تجارب تلك الروايات تبدو مختلفة باختلاف تجارب أصحابها وباختلاف ثقافاتهم واتجاههم الأدبي والفنى والإيديولوجي أو على الأقل باختلاف مواقفهم السياسية.

لكن الفكرة السائدة المشتركة بين كل الروايات هي أن يعاد بناء العلاقات بين الشرق والغرب، قصد تغيير العلاقات القديمة بينهما، باعتبار أنَّ الشرق مختلف والغرب متقدم، وباعتبار ضرورة تقارب الإنسان سواء كان في الشرق أم في الغرب بما أن ذلك الإنسان واحد، وأنَّ الشعوب واحدة ولئن فرقت بينها نزعات القوَّة والتسلُّط والاستعمار، مما كان سبباً للعنف والكرابية والألم، أو للحدُّر من الآخر ورفضه. وأهم الأفكار المرتبطة بتلك العلاقات الجديدة التي يبحث عنها كتاب الرواية ويحاولون تأكيدها وتعزيزها هي أنَّ الغرب في حاجة إلى الشرق كما هو الشرق في حاجة إلى الغرب. وهو ما جعل شخصيات الروايات تنقسم قسمين: قسماً يمثل الشرق والآخر يمثل الغرب. أما الشخصيات التي تمثل الشرق فكانت في الغالب رجولية، كما كانت الشخصيات التي تمثل الغرب نسائية، وذلك لأنَّ شخصيات الروايات الرئيسية، وهي الشخصيات البطلة والمرتحلة إلى الغرب كانت من الرجال ولا من النساء، ثم ولأنَّ تلك الشخصيات ولئن ارتحلت إلى الغرب قصد الدراسة، فهي في الواقع إنما ترحل إلى الغرب قصد رد الاعتبار إلى الشرق على مستوى

المساءلة الفكرية والثقافية والحضارية والاجتماعية والسياسية، بل كذلك العقائدية.

وتتفرّع تلك المساءلة المحورية إلى جملة من المساءلات الجزئية أو الفرعية التي من شأنها أن تساهم في تعمّق الكتابة الأدبية.. وبالأخص الكتابة الروائية، على أن تعمل تلك المساءلات بطريقه أو بأخرى على تغيير تفكير الإنسان الشرقي لتجعله أكثر تطواراً ولكي تستعيد له الثقة في الذات فتدفعه إلى العمل وإلى بناء الذات. كل ذلك في شكل محاولات جدية وجادة لتطوير الأشكال الفنية الروائية مع المحافظة على فكرة تعتبر رئيسية بل جوهرية، وهي رفض التغريب شكلاً ومحظى مع البحث عن مصالحة مع الغرب قوامها التحاور والتفاهم والصداقة، والاستفادة المتبادلة. وتتمثل في ذلك الفكرة الرئيسية في الروايات مجسّمة في حكاياتها أو في ما ترويه من حكايات ومغامرات وأحداث ثم في ما تقدّمه من خطاب ثقافي وإيديولوجي، قد يتّخذ أحياناً أساليب مباشرة في التلقين أو في تقديم الموعظة والعبرة. وترمي تلك الروايات إلى زعزعة المسلمين وخلخلتها لدى الإنسان الشرقي الذي قد يبدو في بعض تلك الروايات ساذجاً، وغير قادر على تفهم حقيقة ما يشكّل العلاقات بين الشرق والغرب، بل حقيقة ما يجعل الشخصية العربية المسلمة شخصية هامشية ومنعزلة ومنكفة على نفسها في المجتمع الغربي.

ويثّل البحث عن «مصالحة مع الغرب» البحث عن جملة من الحلول المرتبطة بالذات أولاً، وهي جملة من الحلول أو من الأجوبة التي

يتشكل عرها وعي الرواية، بما أن كل تلك الروايات إنما تحاول أن تبني وعيًا جديداً بحقيقة الذات وبالأسباب المفسّرة للرفض والمساعدة على الانخراط ضمن مقوله الآخر. ولا تذهب تلك الروايات في أطروحتها لا إلى الرفض المطلق ولا إلى القبول المطلق وإنما تحاول أن تقدم التقاوئعات القائمة والحادثة بينهما، وهي في الواقع لا يهمها أن تجib عن الأسئلة المطروحة، قدر طرح تلك الأسئلة والخوض في ما تثيره من قضايا.

واختلاف طرح القضايا في هذه الروايات قد أتاح لها جملة من المقاربات أو من التناولات النقدية التي تثري ولا شكّ الحوار المجزم في هذه الروايات كما تزيد في تعمّق أطروحتها. وأهم تلك التناولات النقدية ما قام به جورج طرابيشي في كتابه «شرق وغرب، رجولة وأنوثة»، الصادر لأول مرة سنة 1977، وفي طبعته الثالثة سنة 1982 عن دار الطليعة، بيروت. ولقد اهتم جورج طرابيشي بثلاثة من روائيين العرب: هم توفيق الحكيم في «عصفون من الشرق»، وسهيل إدريس في «الحي اللاتيني» والطّيّب صالح في «موسم الهجرة إلى الشمال»، وأكد جورج طرابيشي في عنوان كتابه على أنها «دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية».

وتؤكّد مختلف البحوث والدراسات في مسألة الشرق والغرب على أنّ المسألة حيّة ومتجذّدة ولا يمكن أن نكتفي فيها بمقاربة من المقاربات، بما أنّها متجذّدة بتتجذّد ملابسات العصر، وأزماته وتغييراته، إذ تقدّم كلّ

دراسة من الدراسات مجرد رؤية، ومجرد موقف، أو جملة من المواقف التي تبقى رهينة تلك الرؤية ورهينة التجارب التي عاشهما صاحب الدراسة، وهو ما يتجلى في دراسة شكري عياد: «الرؤى المقيدة» والتي يوثق الصلة فيها بين الرواية العربية وأزمة الضمير العربي، وكذلك دراسة عصام بهي بعنوان «الرحلة إلى الغرب في الرواية العربية الحديثة» وهي الصادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة 1991.

وتتضمن هذه الدراسة جملة من القضايا الهامة مثل رفض التغريب، والضياع في الغرب بالإعتماد على رواية أديب لطه حسين، ومسألة لا مبالاة الآخر والرد على تلك الألماباء كما في موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح، ومسألة العنف والتعصب بالإعتماد على رواية «المرفوضون» للجزائري سعدي إبراهيم، ومسألة الروحانية والمادية من خلال «عصفور من الشرق» لتوفيق الحكيم، ومسألة العلم والاجان من خلال «قنديل أم هاشم» ليحيى حقي، ومسألة البحث عن الذات في الغرب من خلال «الحي اللاتيني» لسهيل إدريس.

وتبقى بعض الروايات الأخرى دون الشهادة التي حظيت بها هذه الروايات مثل رواية «بدوي في أوروبا» للروائي الأردني جمعة حماد، الصادرة سنة 1977، ورواية «حب في كوبنهاغن» للروائي المصري محمد جلال.

يعمل كتاب روايات الرحلات إلى الغرب على إعادة تصوير العلاقة بين الشرق والغرب وفق المعطيات الجديدة التي أفرزتها الفترات الزمنية التي كتبت فيها تلك الروايات، ووفق ما يطمحون إليه في المستقبل بخصوص تلك العلاقة، وهي معطيات سياسية واقتصادية واجتماعية، همها الأول إعادة تشكيل العلاقة بالعالم الخارجي، وبالآخر عموماً، على أن يكون ذلك التشكيل دافعاً إلى التطور والتقدم والتحرر والخروج من وضعية المستعمر عموماً. ويتأسس كل ذلك من زاوية نظر تلك الروايات على إعادة تشكيل العقل العربي تشكيلاً عملياً وفكرياً وأدبياً ونفسياً.

وبصورة عامة قد عاد كتاب تلك الروايات إلى تجاربهم الخاصة وإلى ما عاينوه وعاشوه في أروبا لذلك تخزل الشخصية البطلة في كل تلك الروايات مختلف القضايا المطروحة كما تعبّر عن آراء أصحابها في الغالب تعبيراً مباشراً وهو ما جعل تلك الشخصية البطلة تتوحد مع الكاتب في كل تلك الروايات عدا روايتين: هما: رواية «أديب» لطه حسين، ورواية «المرفوضون» للكاتب الجزائري سعدي إبراهيم. لكن ذلك التوحد لم يمنعها من أن تتناول مسألة علاقة الشرق والغرب من عدة منظورات، بالاستناد إلى زوايا نظر مختلفة مرتبطة بمختلف القضايا المطروحة: أولى تلك القضايا: تقدّم الغرب من جهة، وتتأخر الشرق من جهة أخرى، وقد حاول كتاب تلك الروايات البرهنة على تقدّم الغرب، من خلال تطور الحياة المادية فيه مجسّمة في مبانيه، وفي مؤسساته.

من روايات محمد جلال «الوهم» (1969)، «الاثني في مناورة» (1970)، و«الملعونة»، (1970)، و«الحب» (1972)، و«القضبان» (1975)، و«قهوة المساوردي» (1978)، و«لعبة القرية» (1970)، و«درب ابن برقوم»...

وإنهم ليلحّون على ذلك التطور، لكي يجعلوا منه مثلاً يحتذى، وفكرة قد تقنع في نظرهم بضرورة الإطلاع على المنشآت الغربية، وضرورة الأخذ بتجاربها، وبمختلف الأسباب التي ساهمت في إقامتها وتطويرها، وقد ربطت عظمة تلك المنشآت وتطورها، بالعلم والمعرفة ودقة التنظيم واحترام القانون، وإيلاء الإنسان الغربي المنزلة الأسمى. وبالموازاة مع تلك الأفكار بدا الإنسان الشرقي جاهلاً ومنغلاً وساذجاً في تصوراته، وفي تقاديره للحياة والوجود كما بدا الشرق على حالة مزرية من الضعف والفوضى والمنفعية الضيقية، والتصور البسيط. وقد دفع ذلك التصور بعض الروائيين الذين يدينون بتلك المفارقة، وبالمثال الغربي، إلى الدعوة إلى النقل عن الغرب، وإلى التمثل به، وإلى إعادة بناء العلاقة معه باعتبار ما تستوجبه تلك العلاقة من مصالحة، جعلها البعض تتأسس على نوع من الفكر التوفيقي الذي يراعي الموضعية الجديدة، ويحاول الانخراط فيها، مع محاولة نسيان العلاقة الاستعمارية التي كانت بين الشرق والغرب والتي هي في الواقع عامل خطير وسبب كبير لتأخر الشرق. لكنَّ إعادة بناء تلك العلاقة، استوجب من كتاب تلك الروايات طرح جملة من القضايا الحضارية والفكرية السياسية التي من خلالها

حاولوا الاقناع بتلك المصالحة التي لا تعني كذلك التخلي عن العقيدة والتقاليد والسلوك، وعن الأخلاق الشرقية عموماً، ويبدو ذلك الموقف مزدوجاً بما أنه لا يخفى تغايره عن الغرب، وضرورة التمسك بمقوماته الشخصية، كما أنه لا يخفى غضبه على الغرب، وبعض معاني حقده عليه بسبب استعماره واستغلاله ونهب خيراته، ولكن كل ذلك لم يمنع هؤلاء الروائيين من امتداح الغرب والاشادة بعلمه وعقربيته وبثقافته وفكره، وأدبه وأدبه. وهو موقف لا يقتصر على الرواية العربية وإنما نجده مبلوراً لدى العديد من المصلحين العرب مثل الطهطاوي وخير الدين التونسي، وقد أعجب هؤلاء المصلحون أيضاً اعجاب بالنظام السياسي الغربي، وبالعدالة في المجتمعات الغربية، وقد دفع اعجاب الطهطاوي بالنظام السياسي في فرنسا إلى ترجمة دستورها.

وتدرج المصالحة بين الشرق والغرب ضمن مسألة التجديد في المجتمعات العربية، وتتأثر المصلحون والمجددين فيها، بحركات الاصلاح والتجديد في أروبا.

ولعل من أهم ما تطروحه روايات الرحلة إلى الغرب في المجال الأدبي، أن تدعوا، وبصفة غير مباشرة إلى مراجعة مفهوم الأدب، والكتابة الأدبية وبالأخص الكتابة الأدبية المتعلقة بالرواية، ويجدى تطور الرواية العربية، بما أن هذه الروايات نفسها، تعنى بإعادة النظر في السائد الأدبي، سواء تعلق الأمر بالأدب العربي القديم أو الأدب العربي الحديث، سواء تعلق الأمر بالشعر أو النثر. وقد ارتبط هذا المبحث

الروائي في الواقع، بالدعوة إلى الأدب القومي والوطني، الذي يهدف أساساً إلى بحث «حضارة الشرق» وإلى ابتعاث الأدب العربي بعد ما شهد من ركود وخمول وتقليدية، في مجالات المعرفة والعلم والتكنولوجيا.

وفي خضم البحث عن الذّات، وغياب المشروع الحضاري الكامل والمتكامل كان المفكّرون والمصلحون يتّجهون اتجاهات ثلاثة: اتجاهها يتّسم بالسلفية والماضوية باعتبار الماضي مثلاً ينسج على منواله، واتجاهها آخر معاكساً لذلك الاتجاه، قد نعته الدارسون بالتخريب، واتجاهها ثالثاً يحاول أن يوْفق بين الحضارة العربية الإسلامية والحضارة الغربية عن طريق المحاورة والمثاقفة وإنّا لنجد صدى تلك الاتجاهات في روايات الرحّلة إلى الغرب.

فجلّ تلك الروايات تروي لنا قصّة شابٍ مثقف، عربيًّا مسلماً يسافر إلى بلد من بلدان الغرب طلباً للعلم، أو في بعض الأحيان طلباً للعمل، وهو في الغالب محكوم بفكرة مسبقة هي أن الغرب بلد العلم والعمل والحرىّة وبلد السعادة والعاطفة، والتقدّم واليُسر. ولكن بمجرد انتقال تلك الشخصية إلى الغرب، فهي ومن الوهلة الأولى، تكتشف أنها كانت محكومة بوهم أو بنوع من الحلم الضبابي الجميل عن الغرب، وعن حضارته، وعن السّعادة، الإنسانية فيه. لذلك وبمجرد الارتحال إلى الغرب تنقلب المعادلة، وتفيق الشخصية المرتحلة على واقع حضاري جديد، يدفعها قسراً، عبر مراحل مختلفة، كثيراً ما تتجسّم في محطّات

الرواية، إلى إعادة مراجعة الذات، بمراجعة القيم الفكرية والأخلاقية والاجتماعية التي آمنت بها، وذلك حتى تسهل على نفسها الانخراط في ذلك المجتمع الجديد، فإذا بالرحلة تعني نوعاً من المواجهة مع الذات ومع الآخر، وتشكل لب المسائل والقضايا المطروحة في الرواية.

ويختلف التعبير عن تلك القضايا التي تكون أحياناً بمعانٍ الصدمة وأحياناً أخرى بمعانٍ اللقاء، وإنها لتذهب إلى حد المواجهة. ويكون منطلق تلك المعانٍ فقدان الذات ملقوماتها، أو على الأقل الشك والريبة اللذين يخامرانها. فمن تلك الوهلة الأولى تبدأ الشخصية بنوع من التساؤل العميق الذي قد لا توجد له الرواية حلّاً، وهو: إلى أي مدى يمكن أن نتباكي بالتوافق بين تلك القيم؟ ويزيد في تعميق تلك المسألة شعور الذات المتسائلة بغربتها واغترابها، وبمعاناتها الفردية، تلك المعاناة التي تصوّرها الرواية من زوايا نظر مختلفة، وتطرحها طرحاً إشكالياً فكرياً ونفسياً وابديولوجياً.

وتبني روايات الرحلة إلى الغرب بناءً ثانياً، إذ تروي في الظاهر قصة الشخصية المرتحلة من خلال جملة من الأحداث والمغامرات، بما في ذلك خاصة المغامرة العاطفية، ولكنها تروي أيضاً ومن خلال تلك القصة الظاهرة، عبر ما تثيره القصة العاطفية قصة ثانية، خفية، هي على مستوى الهاجس الثقافي والطرح الابديولوجي أهمّ بكثير من القصة الأولى.

وأولى معانٍ القصّة الغائبة أن تقدّم الغرب يخفي حقيقة ثانية تاريخية، معايير تماماً للحقيقة التي كان يتوهّمها الإنسان الشرقي، بما أنها أبعد ما تكون عن النبل والبراءة والشرف، بما أن قوّة الغرب وسطوته وثروته، ترتبط بطريقة أو بأخرى باستعماره للشرق وبنبهـ ثرواته، وبجملة من الصراعات المعلنة والخفية، التي تعـرـ دائمـاً عن قبول الآخر أو رفضـهـ، والتي قد تسـاـهمـ بطـرـيقـةـ أوـ بـأـخـرـيـ فيـ تـخـلـفـ الشـرـقـ،ـ وـفـيـ أـوـضـاعـهـ المـأـسـاوـيـةـ.

والشخصية الروائية في رواية الرحلة إلى الغرب تعـيـ كلـ تـكـ القـضـاـيـاـ وـتـطـلـعـ اـطـلـاعـ التجـربـةـ عـلـىـ مجـسـمـاتـهاـ الغـرـبـيـةـ،ـ وـهـيـ رـغـمـ وـعـيـهاـ المـأـسـاوـيـ،ـ تـحـاـوـلـ التـغـيـرـ وـالتـأـقـلـمـ معـ الواقعـ الجـدـيدـ،ـ وـمـعـ المـجـتمـعـ الغـرـبـيـ الـذـيـ لاـ يـقـبـلـهاـ إـلـاـ إـذـاـ مـاـ تـغـاـيـرـ فـتـخـلـتـ عـنـ قـيمـهاـ الشـرـقـيـةـ،ـ وـعـنـ اـنـتـمـاءـاتـهاـ الـحـضـارـيـةـ،ـ وـمـنـ ثـمـ يـتـوـرـ الطـرـحـ الرـوـاـيـ بـتـوـرـ أـزـمـةـ الشـخـصـيـةـ،ـ وـبـتـعـقـدـ القـضـاـيـاـ وـتـشـعـبـهاـ وـارـتـبـاطـهاـ بـجـمـلـةـ الـمـسـائـلـ الـتـيـ تـحـاـوـلـ الشـخـصـيـةـ أـنـ تـطـرـحـهاـ فـيـ آـنـ،ـ وـقـدـ تـجـسـمـ تـوـرـ الشـخـصـيـةـ فـيـ نـوـعـ مـنـ الـقـلـقـ الـمـصـيـريـ بـسـبـبـ تـذـبـبـهاـ وـحـيـرـتهاـ،ـ وـقـزـقـهاـ بـيـنـ التـشـبـثـ بـيـعـضـ ماـ تـبـقـىـ لـهـاـ مـبـادـئـ الشـرـقـ وـمـحاـوـلـةـ الـولـاءـ وـالـانـخـراـطـ فـيـ الغـرـبـ،ـ وـتـحـدـدـ الأـزـمـةـ بـسـبـبـ التـناـقـضـ الـذـيـ تـعـانـيـ مـنـهـ.

الرّواية العربية

وإشكالية التجديد في الطرح الثقافي والإيديولوجي، «الحي اللاتيني»

لسهيل إدريس أنموذجًا

لقد أكسبت رواية «الحي اللاتيني» سهيل إدريس شهرته الروائية رغم أنه لم يتجاوز، في مجال كتابة الرواية، الثلاث روايات، ورغم أنَّ سهيل إدريس لم ينصرف إلى كتابة الرواية فقط، إذ هو كذلك صحفيٌّ وباحثٌ ومتجمِّعٌ وقاضٌ. ولقد ولد سهيل إدريس في لبنان سنة 1922، وعرف خاصةً بتأسيسه لمجلة الآداب البيروتية، ولدار نشر خاصةً به: هي دار الآداب للنشر بيروت. وقد كان سهيل لفترة أميناً عاماً لاتحاد الكتاب اللبنانيين. ولقد صدرت رواية «الحي اللاتيني» ولأول مرة سنة 1953 ، وهي في الواقع روايته الأولى، وقد أردها برواية ثانية هي رواية «الخندق الغميق» (1958)، وبرواية ثالثة هي رواية «أصابعنا التي تحترق» (1962).

كما نذكر لسهيل إدريس في مجال القصة القصيرة مجموعة: «أقصاص أولى» ومجموعة «أقصاص ثانية». ولقد اهتمَ سهيل إدريس بالترجمة الأدبية، وبالتحديد بترجمة بعض الكتب الفرنسية. وتتنزل كل

تلك الترجمات ضمن مختارات من مؤلفات الكاتب والfilسوف والروائي والكاتب المسرحي الفرنسي الشهير: جون بول سارتر (Jean Paul Sartre 1905 - 1980). وتلك المؤلفات المترجمة هي «الغثيان» La mausée، و«سن الرشد». و«وقف التنفيذ». وقد كتب سهيل إدريس في مجال الفكر والنقد والدراسة: محاضرات عن «القصة في لبنان» (1957) و«في معرك القومية والحرية» و«مواقف وقضايا أدبية» الصادر في طبعته الثانية 1981 . كما ألف معجم «المنهل» الشهير، وهو معجم فرنسي عربي، بالاشتراك مع جبور عبد النور.

وتعتبر رواية سهيل إدريس «الحي اللاتيني» المؤلف الرئيسي ضمن تلك المؤلفات، وقد عدّها القراء والدارسون الرائعة الروائية لديه، خاصة في فترة الخمسينيات التي كتبت فيها، وهي الفترة التي سيطرت فيها كتابات سارتر على الأدب الغربي، وبالتدقيق على الأدب الفرنسي، وقد كتب سهيل إدريس روايته الحي اللاتيني متأثراً بسارتر، وبكتاباته الروائية، وبفلسفته الوجودية أو بتعبّره الوجودي، بانعكاسه على الكتابة الروائية، وهو التيار الذي تستند إليه رواية «الحي اللاتيني» بالإضافة إلى منازعها الثقافية إذ هي تعالج أولاً وبالأساس قضية المثقف العربي، بالإضافة إلى توجهاتها السياسية إذ هي تطرح جملة من القضايا السياسية تحاول من خلال خلاصاتها بناء الوعي العربي، والتحريض على العمل الوطني.

فروایة الحی اللاتینی ولئن اشتربت مع مختلف روایات الرحلۃ إلى الغرب في
الفكرة التي تعالجها الروایة، وفي ما تطرحه علاقه الشرق بالغرب من قضايا، فهي تفرد
بأساليب ذلك الطرح، وبطريقة الكتابة لدى سهيل إدريس في تعالقها بالكتابه الوجودية
عموما، وبالكتابه الوجودية لدى سارتر، بالخصوص..

فالرواية، تروي لنا قصة فتی عربي مثقف، مفكّر ومتفلسف متأنل في معانی الحياة
والوجود، دون أن نقف له على إسم، مما يؤكد علاقته الحميمة بالمؤلف من جهة، وعلاقته
بالقارئ العربي من جهة ثانية، أي بالملحق العربي عموما.

وتعدّ الفترة الزمنية التي كتبت فيها رواية «الحی اللاتینی» لسهيل
إدريس، وهي فترة الخمسينات بما أنّ سهيل قد كتبها سنة 1953، من المحطّات
الهامة في تاريخ الروایة العربية، وهي الفترة التي ساد فيها التفكير الوجودي في
الكتابه الأدبیة عموما وفي الكتابه الروایية بالخصوص، في بعض البلدان الأوروبيّة.
بل إنّ سهيل إدريس كتبها متأثرا بالفيلسوف والكاتب والنقد الفرنسي الشهير
جون بول سارتر. وقد اكتشف سارتر في سن مبكرة عاطفة ما سماه أو ما نعته
بكونه عالة على غيره كما عاش تجربة الإيمان الضعيف خاصة أنه ومنذ التحاقه
بدار المعلمين العليا اهتم بنقد القيم والتقاليد التي تحالى بها الطبقة البورجوازية

التي ينتمي إليها. ولقد درس سارتر بالمدرسة الثانوية بلوهافر Le Havre (1933) ثم التحق بالمعهد الفرنسي برلين Berlin حيث تحصل على تكوينه الفلسفية، وقد صدرت أعمال سارتر الأولى وهي المخيلة (1936) (*L'imagination*) وملخص نظرية (*l'imaginaire*) (1939)، والخيال (*Esquisse d'une théorie des émotions*) الإنفعال (1939)، وقد عبر فيها سارتر عن رفضه المضاعف للواقعية الطبيعية والآلية (*le réalisme* (1940))، وقد تنقد علم النفس الموضوعي وعلم النفس ومقدمة «اللاشعور». ومن ذلك الرفض المضاعف وجودية سارتر وأطروحاته التي عبر عنها في كتابه الشهير «الوجود والعدم» (*L'Etre et le néant* (1943))، ومن تلك الأطروحات الشهيرة أن الوجود يسبق الجوهر.

رواية «الحي اللاتيني» لسهيل إدريس تستهل بالبحث عن الحب في الغرب أو في فرنسا وتنتهي بالبحث عن الحب في الشرق أو في لبنان، وبين البحث والبحث تجارب شتى انتهي جلها بالخيبة والفشل. فالرواية تبدأ بشعور بالتفاهة والفراغ ثم تنتهي بالاعتداد بالنفس، وبالامتلاء، وما ذلك الامتلاء سوى ثمرة لما تم في الرواية منوعي فكري وروحي وسياسي قد تشكل على مراحل الانبهار بصورة الغرب الخيالية والتكتشف عن طريق التجربة والاطلاع والمعايشة، على حقيقة

تلك الصورة. وقد كان أول ما لفت انتباه البطل وزملائه الحيوية التي يتسم بها الإنسان الغربي وإقباله على الحياة وعلى ملذاتها وخيراتها بلا تهيب ولا خوف ولا وجل. لذلك تعتبر التجربة الأولى التي خاضوها في باريس والمتمثلة في سهرة صحبة مجموعة من الفتيات الفرنسيات، وقفه تأمل في الرواية ربط فيها البطل بين الماضي والحاضر والمستقبل وأعاد فيها الاعتبار لحقيقة الدوافع التي جاءت به إلى باريس والتي انتحل لها ما لا يحصى من التعللات والتبريرات بينما ظلت تلك الحقيقة صوتاً مكتوماً إلى أن جهر به بعد أن مني بخيته العاطفية الأولى وبعد أن اكتشف أن حلمه بالغرب ليس في الواقع سوى توهم، وخيال واستشباح لحرمان وكبت وشعور بالقيد والانغلاق، تلك الحقيقة هي أنه جاء يبحث عن المرأة... تلك هي الحقيقة التي تناسها، بل تجاهلها. «أتيت باريس من أجلها، والآن، أرأيت أنك كنت مخدوعاً عن نفسك، ساعة كنت تتصور أنهن كثیرات هنا، وأنه يكفيك أن تسير في الطريق ليتهاقتن عليك ويحدّشك حديث الهوى؟

.... أجل، ينبغي لك أن تطلبها، أن تنسدها، أن تسعى في إثراها⁽¹⁾ فالعبرة الأولى التي يستخلصها بطل الرواية هي أن ينبذ الخمول والتخلّي والسلبية بالمبادرة إلى الانخراط في المجتمع الغربي الجديد وإلى التأقلم مع مثله وقيمته، بما أنّ تغيير مواضعه الذات لن يحدث

¹ - الحيّ اللاتيني، ص ص. 24 - 23.

من تلقاء نفسه، كما أن المرأة المنشودة لن تقبل إليه من تلقاء نفسها كما كان يظن قبل قدومه إلى باريس بل عليه هو أن يجد في إثراها وأن يسعى إليها. ومع ذلك البحث والسعى تبدأ مرحلة جديدة من الضياع والوحدة والعزلة في الغرب رغم أن كل ما يحدث في تلك الرحلة يوحي بالتغيير وبالظفر القريب بالمرأة التي يحلم بها. فلقد ظن على سبيل المثال أن الفتاة التي جلست بجواره بقاعة سينما «البنتيون» والتي أظهر لها الحب والتودّد خفية رغم أنه لم ير وجهها في القاعة المظلمة، هي فتاة أحلامه، وأن القدر قد ساقها إليه، وهو ما دفعه إلى أن يدس ورقة في يدها تحدد لها موعدهما الغرامي الأول، وقد تظاهرت الفتاة بالتعاطف والرضا وبقبوله الموعد على أنه ما كان يغنيها قطًّا أن تلتقي به وأن تأتي إلى موعده، وقد ذهب هو إلى ذلك الموعد المضروب وهو يتسم ابتسامة بلهاه ويمني النفس بتحقق الحلم المرتقب دون أن تأتي إليه فتاته رغم ما التمس إليها من أذار.

فتاة السينما تظهر فجأة في الرواية، ثم تخفي تماماً كما ظهرت، لكن رغم ظهورها القصير والمفاجئ، ورغم أنها شخصية عابرة، فهي تجسم بموقفها المرأة الغربية القادرة على التلاعُب بالرجل دون أن ينال منها ذلك الرجل، كما هي صورة من صور إغراءات الغرب للإنسان الشرقي، أو هي صورة من صور حلم الإنسان الشرقي بالغرب، لذلك تشبه إلى حد كبير موضعَة ظهورها في الرواية موضعَة الحلم، خاصة أن وجهها قد بقي غائماً وغامضاً، وأن ظهورها في الرواية قد بقي أقرب

إلى الفكرة منه إلى الحدث. وإن سرعة اختفائها لتوّكّد طبيعتها واستشباح الشخصية البطلة لها. فهي رمز ما يحدّثه الغرب في نفسية الإنسان الشرقي من بريق، أو هي رمز افتتان الإنسان الشرقي بالغرب أو بالظاهر الخلابة فيه، وبجملة من القيم التي يتمثلها الإنسان الشرقي دون أن يعيشها في الواقع.

إن حركة الشخصية الرئيسية في الحي اللاتيني هي حركة فكريّة تأمليّة، وحركة نفسية عميقّة تعاور الذّات فتستجلي كوامنها، ومتربّاتها، وتفضح عما يعتمل في لا شعورها من مكبّotas ومحرمات وأصوات خافته مكبّوتة، كالإفصاح عن حقيقة العلاقة بين المرأة والرجل في الشرق، وعما يشوبها من خوف ووجل ورهبة(1). لكن تلك العلاقة على غموضها، وتعقدّها، وعلى ما يحفلّ بها من ريبة وتوّجّس وكتمان وإغراء، تبقى أكثر إغراء في الرواية من مختلف العلاقات التي عاشها البطل مع المرأة الغربيّة، وقد وضعت الرواية على طرفي نقىض العلاقة العاطفيّة الشرقيّة وال العلاقة الجنسيّة المتهوّرة في الغرب والمتسّمة بالإباحيّة والشبقيّة، وهي العلاقة التي ستضاعف من خيبة أمل البطل. لذلك فإنّ قضيّته مع فتاة السينما التي تلاعّبت بمشاعره وتظاهرت بالاستسلام لمشيّته، ثم انتهت بوعدها الكاذب له، وبالانتظار الممل والفراغ، ستتعمّق أكثر لتبلغ درجة الفضيحة والسّخريّة مع «ليليان» معشوقّة صديقه سامي، التي ما فتئت تغويه بمجرّد توديعها لحبيّها الذي غادرهما في المطار إلى وطنه. فقد أشعلت «ليليان» في نفسه الرّغبة ثم

استدرجته إلى غرفته غير أنه وبعد أن استسلمت له ثم غادرته، اكتشف أنها سرقت أمواله وكانت قد زعمت له قبل ذلك أنها تكتب الشعر، وقد قرأت له قصيدة من قصائدها، كان فيما بعد قد اكتشف كذلك أنها قد سرقتها من الشاعر الفرنسي الشهير «جاك بريفيير». وهكذا يستجلي حقيقة جديدة من حقائق الحب في باريس، المدينة الاسطورية العظيمة، وهو أنه مجرد لعبة مغرية ومتقنة وكذب طريف يبدو في الظاهر وكأنه أصدق من الصدق.

بل إن سهيل إدريس في تحليله علاقة الشرق بالغرب أو علاقة الغرب بالشرق يستثمر استثمارا فنيا مفهوم الكذب بمعانيه الأدبية المشوقة والمسيطرة، على غرار ما يحدث في روايات الرحلة إلى الغرب مثل رواية «عصفور من الشرق» لتوفيق الحكيم، ورواية «موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح، فإذا العلاقة القائمة بين الشرق والغرب هي في الواقع قائمة على الكذب والتمويه، والتضليل، مع اختلاف التعلالت والمواضعات المغربية. فالكذب هو حقيقة تلك العلاقة ولئن كان يتشكل تشكلاً إنسانية لا حصر لها. بل إن الإنسان هو الإنسان في طموحه وفي أفراحه وأتراحه وفي مأساته، وإنه ليسعى إلى تبرير وجوده، وإلى مخاللة الآخر والاستحواذ عليه بالطرق التي تتوافق مع مستجدات العصر والمجتمع والثقافة والفكر. إن ما يتبدّل، إنما هي طرق التعامل والسلوك، وإنما هي الأخلاق والمثل، وأداب الحياة اليومية. فلقد التقى البطل بفتاة تدعى «مارغريت» انتهت بها اللقاء إلى

قهوة تركية في غرفته، كما اصطحب إلى الفندق فتاة من فتيات الرصيف، وهو لا يعنّ ولا يكلّ من الجري وراء النساء، مشبعاً بذلك جوع السّنين الطّويلة وأوهامه الشرقيّة التي لا تنتهي. فملاحقة المرأة الغربيّة، والبحث عنها في كلّ مكان كثيراً ما ينقلب إلى حالة من الهرس في الرواية، ومن الهاجس المرضي إلى المشغل المركزي. وهو ما يعكس عمّق مأساة الإنسان العربي المهاجر، الذي لا يزيده ذلك البحث إلا ضياعاً وغربة وانفصاماً وهموساً. ذلك الهرس الذي عبر عنه البطل في بداية الرواية بقوله: «أسبوع طويل ينقضي، منذ قدمت إلى باريس، لم تلق فيه إلا الإخفاق إزاء المرأة. أية إمرأة؟ أسبوع ينقضي، وفي جسدك نار تلتهب، وفي مخيّلتك ألف صورة وصورة لنساء عاريّات، متمدّدات على السرّر، يلسعن فكرك وجسمك بألف لسان من نار، لا تحاول أن تتحجّج أو تتذكر». فالشخصية المحوريّة في الحين اللاتيني تمثل النّخب العربيّة المثقّفة. لكن رغم تلك المكانة المرموقة التي تحظى بها في وطنها ورغم ما تحمله من قيم ومبادئ، وتوق إلى المثالية فهي تسقط في حبائل البحث عن المغامرة الجنسيّة، فإذا هي فريسة سائحة للبغایا؛ إنّها شخصية متدهورة، ومرتدّة من النقيض إلى النقيض. فلقد استسلم بطل الرواية وبكلّ سهولة بعد إخفاق مغامرة السينما الأولى. بل إن خياله الشرقي الخراقي يزيّن له البغايا فيرفع من شأنهنّ ويرى فيهنّ مثاله المفقود وحلمه الضائع، وقد غمره الخوف والتهيّب منهُنّ. لكن سرعان ما يكتشف حقيقتهنّ وتفاهتهنّ. فهو إذ التقى بليليان تفتنه فيشعر إزاءها

بالتهيّب وبالإعجاب والرضى، «حتى لكانه مقدم على امتحان يتوقف على اجتيازه مصيره» ولكن سرعان ما يضيق بثرثرتها وهذيانها وسطحية فكرها.

ورغم ذلك الانقلاب في أوضاع الشخصية، فهي تظلّ ولو إلى حين على وهمها وخرافيتها، مما يزيد في حيرتها وتردّدها، وفي تعدد ردات الفعل لديها، على أن تعدد الأصوات في الرواية بين صوت الكاتب، صوت الشخصية وصوت المتنفس أو الضمير العربي الذي يبحث له عن حلّ أو عن جملة من الحلول يتخذ لها المرأة مجسماً أو تعلة، إلى أن يظفر «بجانين مونترو» التي سيحاول أن يبيّن لنا أنها مختلفة عن الآخريات، فتوهم الرواية أن صورة المرأة العربية في مرحلتها الأخيرة قد صارت مقصداً في حد ذاته، ولا مجرد تعلة أو مطية أو قناع لجملة من القضايا المعقدة المرتبطة بمواضعة الإنسان الشرقي في علاقته بالغرب، أو مواضعه الإنسان الغربي في علاقته بالشرق، خاصة أنَّ الأمل قد عاد لجانين مونترو وبعد أن خانها حبيبها الفرنسي الأول، إذ صارت تحبُّ الحياة لأنها تحبُّ حبيبها الشرقي، رغم أن الريبة والخوف سينتقلان من شخصية البطل إلى شخصية جانين وهي ماتنفك تسائله: «من أنا في حياتك؟ هل أكون غير طيف عابر؟» فيجيبها: «وأنا أيضاً ينبغي ألا أكون في حياتك، يا جانين غير طيف عابر».

تلك المرحلة العابرة هي مرحلة ضرورية بالنسبة إلى بطل الرواية لكي ينتقل من مرحلة في حياته تشبه إلى حد كبير المراהقة، إلى مرحلة الشباب والنجاح أو إلى مرحلة الشاب العربي الواعي، الذي

يستطيع بفضل الوعي أن يتجاوز مشاغله الذاتية ورؤاه الضيقة إلى مشاغل وطنه وأمته. فالضياع والغرابة والتلاشي في الغرب مرحلة ضرورية ت Howell له اكتشاف الآخر، وأعماله، لكي يعيد مراجعة ذاته، ولكي يقارن بين الأنما والأخر، كما أن مرحلة البحث عن المرأة الغربية في كل أطوارها، ليست إلا مرحلة انتقالية لكي يكتشف البطل من جديد حبيبته البيروتية الأولى. فالشعور بالاثم والخطيئة هو الذي أوصله إلى الشعور بالكرامة وبالنقاوة والطهر وإنه ليعبر عن ذلك الشعور بقوله «أليس سموا الآن أن يحس هذا الاحساس البريء بعد أن تلوث حينا في وحل القذارة أو خيل إليه ذلك على الأقل؟»

أفلا يكون المرور من المرحلة التي تشبه المراهقة إلى مرحلة النضج والوعي صورة رمزية يعبر من خلالها سهيل إدريس عن مراهقة الشرق الذي كان جاهلاً ومتخلفاً ومنغلاً على نفسه، وعن ضرورة اكتشاف العالم الغربي الآخر لكي يبادر إلى العمل الذاتي، وإلى التعويم على الذات دون أن يكون مجرد ناقل عن الغرب، وقد تطور بطل الرواية من وضعية المستسلم للمرأة الغربية أو من وضعية المشفق عليه إلى وضعية المشفق يقول : «أندرني حقاً لماذا تحبها؟ أشفقة وعطفاً على تلك الفتاة التي حطمتها مأساتها الغرامية، ففررت من قريتها، وكانت تفرّ من الموت، لأن الرغبة عاودتها غير مرّة في أن تنتصر؟ أم إعجاباً بهذه الفتاة اللامعة ذكاءً وحسناً وبصيرة؟ إن كان الأمر كذلك فليس هو الحبّ بعد»⁽¹⁾.

¹ - الحي اللاتيني، ص. 122.

فلولا التجارب العاطفية الفاشلة التي عاشهها مع فتاة السينما ومع ليليان ومرغريت، ولولا تجربته مع جانين مونترو لما استطاع أن يعود بذاكرته إلى الماضي، لكي يتثبت به من جديد، وليجعل منه مستقبلا لا ماضيا، بعد أن كان وسمه في بداية الرواية بالوزر الذي يثقل كاهله، إنه الاحساس بالاخفاق وبالمماراة والملائمة «ليلتين متواлиتين، فوجئ وهو يحدث نفسه بمثل هذا الحديث، فلا يلبث الوعي أن يرسم على شفتيه ابتسامة تحار بين السخرية والاشفاق. وقد ذكر في المرتين كلتيهما ذلك الحدث الغرّ الذي كانه، يوم كان في الرابعة عشرة فوقع في حبّ تلك الفتاة. لقد كان يبتهل إلى الله في صلاته، وكان يومذاك يصلي أن يحفظ له حبيبته تلك، ويبعد عنها كل سوء، ويبقىها له ولحبه، إذن فأي فرق بين ذلك الغرّ وبين هذا الشاب الذي يدلّف الآن إلى الخامسة والعشرين؟ إن هذا الذي تحدث به نفسك، إذ يضمك فراشك في المساء، لا يعني مع فارق السنّ، إلا ما كان يعنيه إبتهالك في الصلاة يومذاك». ^(١)

فتتجربة الإثم التي عاشهها في الغرب هي الكفيلة الأولى بالتطور والتبصر والوعي وهي المعبر إلى الإحساس بالمسؤولية وبضرورة الاضطلاع بدور رجولي إزاء الذات وإزاء الوطن، بل إزاء الغرب. ويذهب سهيل إدريس في ذلك الانقلاب في كيان الشخصية مذاهب فكرية وأدبية وفلسفية. فإنه ليفسّر ذلك الاحساس بنوع من التساؤل: «ولكن أية

^١ - م.ن، ص. 115.

قيمة لهذا الاحساس الان؟ هل تنوى أن تتّخذ من شخص جانين مطهراً تتحلّل فيه من أوزارك، وتُنفّض عنده آثامك؟^١ ويختفي هذا التّساؤل انسغالاً بِمسألة الحبّ باعتباره مطهراً من الإثم والخطيئة ومخلصاً من الشعور بالفشل وبالعجز، فكانت الوظيفة التي إضطاعت بها جانين دوراً عابراً في الرواية، لا فقط لأنّ البطل لم يكن قادراً على تحمل المسؤولية في ارتباطه بها، ولكن لأنّ الكاتب كان محكوماً بتلك الفكرة بدليل أنه جعل نضال البطل يبدأ في الفترة التي توقف فيها نضال جانين ناسياً أو متناسياً أنّ نضال البطل ليس من طبيعة نضال جانين بما أنه سيفسح له مجال النضال السياسي عن طريق صديقه فؤاد بينما كان نضال جانين من طبيعة وجودية، ثمَّ أكثر من ذلك، فإن سهيل ادريس ولكي يعبر عمّا حدث من تطوير في شخصية بطله اكتفى بأن استنجد بشخصية فؤاد، لكي يكون فؤاد معلمًا ومحرّضاً للبطل على العمل، وعلى النّضال السياسي، وهو ما يؤكّد أنَّ الوعي في الرواية لم يكن نابعاً من ذات الشخصية، كما لم يكن فقط إفرازاً لمختلف التجارب التي خاضها، ولئن ساهمت تلك التجارب في تهيؤ البطل للوعي السياسي، وتقديم العبرة له، تماماً كما حدث في «عصفور من الشرق» لتوقيف الحكيم، بما أنَّ الوعي في تلك الرواية كان حصيلة اللقاء الذي تمَّ بين بطلها محسن، وصديقه الروسي اي凡وفتش.

^١ - م.ن، ص. 116.

ويحاول سهيل إدريس بالإضافة إلى المشغل العاطفي والسياسي في الرواية، أن يخوض في جملة من القضايا المعرفية والأدبية والفنية، من شأنها أن تكشف عن تكوينه الثقافي وعن اهتمامه بما عرفه الغرب من تطور معرفي وثقافي، لأن يتحدث عن المسرح الفرنسي، وعن بعض المسرحيات التي اشتهرت بنصوصها الأدبية وبعابرية كتابها كمسرحية «العادلون» لأليير كامو، و«الكوخ الصغير» لأندريل روسين، وإنه ليوثق الصلة بين الوعي السياسي والوعي الثقافي، حتى أن صديقه فؤاد لا يكتفي بتوعيته التوعية السياسية وإنما يتجاوز تلك التوعية إلى التوعية الثقافية التي تؤثر تأثيرا عميقا في حياة الشخصية كما تؤثر في تفكيرها وسلوكها وأخلاقها. ويتعقد البناء الفني في الرواية بالتوالي مع التعقد الذي تشهده الشخصية في بنائها النفسي وفي تعدد مطامحها، ومشاغلها التي قد تتعدد في بعض المواطن حدود القصة المرويّة في الرواية إلى موقف المؤلف من الثقافة الغربية والعربية، وإلى إنشغاله بوضعية تلك الثقافة وما لها، في الغرب وفي الشرق، لذلك فهو يتجاوز مسألة التحرر الجنسي في الغرب إلى مسألة التحرر الفكري، والمعرفي والسياسي بل إن الرواية قد استطاعت من خلال التطور الذي شهدته شخصيتها الرئيسية أن تجد طريق الطرح السياسي والثقافي. وهو نفس التجاوز الذي حدث في رواية «عصفورة من الشرق» لتوفيق الحكيم. كما يتجاوز الوعي السياسي الامتلاء، إذ ما عادت الشخصية مثلما لاحت عليه في بداية الرواية «صدفة ملقاء على شاطئ» أو «كعود القش الذي تتقاذفه مياه نهر صاحب» وقد أصبح في النصف الثاني من الرواية

يقاوم التيار. وبعد ما كان لا يعرف ما يريد، أصبح الآن يعرف ما يريد، وقد أدت الإفاقه الوجودية لديه، إلى اختيار الموقف الملزّم بالصراع والنضال من أجل البناء الوطني والقومي. بل إن الرواية تعود في خاتمتها إلى مرجعية جل المساءلات والأطروحتات والقضايا التي ما فتئت تشير إليها أو تلوح بها في بدايتها، وقد أثرت طريقة الطرح والمساءلة في شكل الكتابة السردية فيها، إذ تساوّقت الأحداث وفق الأسئلة التي ما فتئت تبحث لها عن إجابة. فالدكتوراه التي ارتحل البطل من أجلها تساهمن في وعي الشخصية في آخر الرواية، وستصبح الغاية التي من أجلها سيعود البطل إلى وطنه، وقد صاحبت عاطفة الحنين إلى الوطن فورة عاطفية عارمة من شأنها أن تضاعف الإيمان بالقومية، وبالدافع عن مبادئها، وأهدافها. وهي فورة عاطفية مناقضة للفورة العاطفية الأولى التي عرفتها الشخصية عند حلولها بباريس.

فكانت الصورة العاطفية الأولى بمثابة الانحلال والتهرب من المسؤولية، بينما كانت الصورة العاطفية الثانية بمثابة تحمل المسؤولية عن اختيار وطوعيّة، رغم أن تلك المسؤولية لم تتطور إلى حد المقدرة على مواجهة المصير والقدرة إزاء علاقته بجانين مونترو، بل لأنّ التملّص من تحمل المسؤولية هو في الواقع تملّص من مواجهة الموضعة الغربية، فيما يؤمن به من قيم ومبادئ، وفيما يعتريه من أزمات وتوترات. وقد يكون العجز عن مواجهة جانين مونترو رمزا للعجز عن مواجهة الغرب أو قد تصبح مواجهة الغرب في درجة ثانية بالنسبة إلى مواجهة الذات ومواجهة قضايا الوطن.

الرواية العربية المعاصرة وتنوع الأجناس،

جبرا ابراهيم جبرا وروايته البحث عن وليد مسعود أنمودجا

ولد الشاعر والباحث والناقد والمترجم والفنان والقاص والروائي: جبرا ابراهيم جبرا في بيت لحم بفلسطين سنة 1919 وتخرج من جامعة اكستر وكمبردج بعد تحصيله على الماجستير في الأدب الانجليزي. ثم اشتغل مدرساً في كلية الرشيدية في القدس. ثم نزح إلى بغداد بعد النكبة وعمل مدرساً في كلية الآداب فيها، ثم ارتحل إلى جامعة هارفرد في الولايات المتحدة لدراسة النقد الأدبي. وبعدها عاد إلى العراق محاضراً.

ويعدّ جبرا ابراهيم جبرا ممّن استفدو الأدب الانجليزي إلى الوطن العربي وممّن آمنوا بعمقية ذلك الأدب فحاولوا استلهام تلك العبرية وتوظيفها في الأدب العربي. فلقد ترجم جبرا ابراهيم جبرا العديد من الأعمال الإبداعية العالمية مثل أعمال شكسبير التي نجد ضمنها ترجمة هاملت (1960)، وأملوك ليبر. كما ترجم عدداً من البحوث والدراسات العالمية الهامة مثل «أدونيس» لجيمس فريزر (1957)، و«وليم فولكر» (1961)، و«قلعة أكسل» لادمون ولسن (1976).

ولقد اشتهر جبرا ابراهيم جبرا بشعره، كما اشتهر برواياته. ونذكر من أعماله الروائية خاصة، «صراخ في ليل طويل 1955»، و«صيادون في شارع ضيق» وقد كتبها باللغة الانجليزية سنة 1960، ثم قام بترجمتها محمد عصفور إلى اللغة العربية، سنة . 1974.

ومن روايات جبرا ابراهيم جبرا كذلك «السفينة» التي ظهرت سنة 1970 ورواية «البحث عن وليد مسعود»، ولعلها أشهر رواية لديه، لما نالته من اهتمام القراء والنقاد والدارسين، وما قدّمته من محاولات تجدیدية، في البناء، وفي أساليب الخطاب السردي وقد بلغت فيها حد التمازج والتعقد، في الفكرة والمضمون، وقد انتهت إلى رمزية مثيرة ومغربية.

وترتبط تلك الرواية بمسألة تعدد الأجناس السردية، وبطرق التفنن الحديثة في توظيفها، إذ ما انفك النقاش حول مسألة تعدد الأجناس الأدبية يحتدم منذ أن طرحت تلك المأسالة على المستوى المفهومي، كما على مستوى البحث عن مقومات الجنس الأدبي بالبحث عن حدوده، وعن مناطق الإشتراك بينه وبين الأجناس الأخرى، فإذا بأهم ما يؤسس له الجنس الأدبي كامن في تلك المناطق، كما هو مجسم في مختلف التمظهرات الأدبية المغربية بقطاع خصائص التفرد في النص مع شتات النصوص الرافدة بمضمونها، وبرؤاها الفنية، وبخصائص تشكلها الأدبي الأجناسي.

لكنّ صعوبة فصل تلك الأجناس ومقاربتها تتضاعف إذا ما انتقلنا من محاولة حدّ الجنس الأدبي ضمن مجموعة من الأجناس الأخرى، إلى محاولة حدّ مجموعة من الأجناس الأدبية داخل جنس أدبي واحد، بل إنّ تلك الصّعوبة تصبح إشكالاً فيه إذا ما حاولنا مقاربته في النصّ الروائي، لما أصبحت عليه الرواية اليوم وما صار يتراكم فيها من معارف ومستجدات، وما يستند إليه الروائيون من مخزون تراثيٍّ فكريٍّ وأدبيٍّ وشعبيٍّ وفولكلوري ومن تخيل لا يمكن أن يحدّ بحدّ. وإنّا لنذهب أكثر من ذلك لتوكّد أنّ مسألة الأجناس في الرواية عامة وفي الرواية العربية، خاصة إنما تتعلّق ببراهن تلك الرواية كما تتعلّق بمستقبلها وقد ينتهي تعدد الأجناس في الرواية إلى تفجير الجنس الروائي تفجيراً نهائياً.

وإنّا إذ نحاول أن ندلّ على هذا التعمّق بالاعتماد على رواية تعتبرها من أهمّ الروايات العربية الممثلة لهذه الظاهرة. ألا وهي رواية «البحث عن وليد مسعود» لجبرا إبراهيم جبرا، فلأنّ هذه الرواية تمثّل في نظرنا أحد التماذج الروائية العربية الحديثة التي استفادت ولا شكّ من جل التجارب الروائية العربية الحديثة التي وظفت تلك التجارب الروائية العربية، السابقة بل والتي وظفت تلك التجارب بصفة أو بأخرى، كما استفادت من جلّ الرؤى الفنية الغربية على حدّ السواء.

ويهدّي جبرا إبراهيم جبرا روايته «البحث عن وليد مسعود» إلى التي «رأت من الحياة ما رأت وبقيت على كبرياتها، تقاوم...»، ونحن إذ

نتساءل عن تلك التي يهدى إليها كتابه، قد يتبدّل إلى أذهاننا أنها الحبيبة، وأنها قد تكون حبيبة جبرا، أو حبيبة روايته، أو حبيبة وليد مسعود، كما قد تكون فلسطين الأرض، باعتبار لفظي الكبرياء والمقاومة.

ويفتح جبرا إبراهيم جبرا روايته بقوله يطرح من خلالها أهم إشكال وجودي يطالعنا في مستهل تلك الرواية، ويتمثل ذلك الإشكال في ما قدر على الإنسان، بمعنى الخضوع والخنوع، وفي ما قدر له بمعنى ضرورة التحرر والإنتفاض، بمعنى ضرورة معانقته، على أن في الإنفاذ إرادة الكيان وإرادة الكينونة ولو مرّة واحدة.

ويعنون جبرا إبراهيم جبرا الفصل الأول من روايته بـ«د. جواد حسني يتسلّم ترکة صعبه». ويعتبر هذا الفصل من أهم فصول الرواية الإثني عشر، لأنّه يشرع للكتاب الروائية من زاوية نظر جبرا، من جهة، ثم ومن جهة أخرى، يشرع لاستهلال حكاية الرواية بالمعنى الحدّي، وبمعنى بداية التّوغل في أحداثها.

غير أنّ الفصل الأول ينفتح بمحاولة في التّفاسير والتّجريد، المقصود منها تحليل وضعية الإنسان وتحليل مواضعاته الوجوديّة. فالإنسان في نظر جبرا رهين ذاكرته ورهين ماضيه، وبالآخرى فهو رهين فوضى الذّاكرة. لذلك فهو يتمّنى لو أنّ لها إكسيرا يعيد إليها كلّ ما حدث، باعتبار التّسلسل الرّمني في الأحداث، لكنّ الراوي يزعم أنه يعتمد في فلسفته تلك، على فلسفة وليد مسعود، تلك التي ما انفك يكرّرها في

الأشهر الأخيرة قبل اختفائه، وهي، كما تتجلى بداية من النص الأول، فلسفة وجودية تعكس الخداع الحاصل بين الإنسان وقواه بمعنى ذاكرته، إذ لا مهرب من تلك الذكرة سوى بالمقاومة حتى وإن كان الإنسان في كلّ درجة من درجات ارتقائه، وفي كلّ محاولة واعية له الألوعة والاندحار. لكنه رغم وعيه فشله لا يستسلم للفشل والهزيمة والاندحار، بل إنه يبني أحالمًا مشتتة معاكوسه يحاول الإمساك بها دون جدوى، حتى لكونه يحاول تجميد ماضيه وتجميد ذاكرته.

ويستغل جبرا طرح إشكال مواضعه الإنسان ليفتح روايته مباشرة على شخصية ملغزة هي شخصية وليد مسعود. وهو في ذلك لا يخرج ومن البداية، عمّا اشتهرت به الرواية العربية من بناء ثانٍ يجمع من الوهلة الأولى بين الرواية والبطل على غرار ما نجد في بعض روايات الرواية العربية مثل رواية «أديب» لطه حسين، و«عصفور من الشرق» لتوفيق الحكيم و«الحبي اللاتيني» لسهيل إدريس، و«موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح، و«الأشجار واغتيال مرزوق» لعبد الرحمن منيف، وهي الروايات التي سبق أن بتنا نقاط التّقابل والتّباين بينها، كما بینا علاقة التأثر بين أصحابها.

ويحاول جبرا، مثلما فعل منيف في «الأشجار واغتيال مرزوق» عن طريق شخصية إلياس نخلة، أن يجلب اهتمام القارئ بشخصية وليد مسعود التي يريد لها متفردة وملغزة ومحيرة في تفكيرها وسلوكيها،

وبالاخص في اختفائها. وهو ما يجعل الرواية تنطلق بداية من نصها الأول في البحث عن شخصية بطلها. وهو بحث يتكفل به الرواي عوضا عن الروائي تماما كما حدث في الروايات العربية التي تبني انباء ثنائية.

لكن الأحداث والملابسات الملغزة الحافة باختفاء البطل، تجعل رواية «البحث عن وليد مسعود» تشبه إلى حد كبير الرواية البوليسية لو لا استنادها إلى مجموعة من الخلفيات الفكرية والأدبية والجمالية على مستوى الكتابة، ولولا منزعها الوجودي الملتبس بالمنزع السياسي والإجتماعي والإنساني.

بل إن الشريط الذي تركه وليد مسعود في سيارته يشبه في رمزيته الحديثة، وفي وظيفته الروائية، ما يحدث عادة في الروايات البوليسية. فمن هو وليد مسعود إذا؟ سؤال تصعب الإجابة عنه في افتتاحية الرواية بما أنّ الرواوي يشرع في الحديث عن صديقه وليد كما لو يشرع في تحليل فكرة، أو في تحديد رمز، أو في طرح قضية أو مسألة.

كل ذلك يجعل الرواوي غير قادر على تحديد بداية العلاقة بينه وبين وليد مسعود، تحديدا دقينا رغم أنها علاقة قديمة في المكان والزمان. بل إن تلك العلاقة تختزل في نظر الرواوي مجمل العلاقات التي كانت له مع مختلف الأصدقاء الآخرين. وبذلك يكون وليد مسعود فكرة وجودية تجسم شخصية روائي تغرى بما ترمز إليه وبما توحى به أكثر مما تدل عليه. وإنها لتناقض وشخصية الرواوي امتص بالبرودة وبالجمع

بين المتناقضات بينما يتّسم وليد مسعود بالتلّقائة والعنف. لذلك ييدو الرّاوي مساملاً وموالياً لكلّ الناس دون أن يواли في الواقع أحداً. لكنَّ ذلك لا يعني أنَّه يتّنَكّر لمبادئه، أو للمبادئ الإنسانية عامةً. فهو يقول عن علاقاته بالآخرين «لَا أُنكِر أَنِّي كُنْتُ أَصْدَمُ يَمْنَانِ حِينَ لَأَخْرُ، إِذْ أَجَدُ الشَّخْصَ الْآخِرَ يَتَصَرَّفُ فَجَاءَ كَأَنَّهُ لَمْ يَعْرِفْنِي قُطُّ، كَأَنَّنَا لَمْ نَأْكُلْ خَبْرًا وَمَلْحًا مَعًا أَوْ كَأَنِّي حَمَلْتُ لَهُ جَفَاءً يَصْرَّ عَلَى مَقْبَلَتِهِ بِالْجَفَاءِ». بل أكثر من ذلك كان الرّاوي يرى في وليد مسعود كائناً مختلفاً عن كلّ الكائنات بعد أن تأكّد من تفرّده ومن تميّزه، وبعد أن كان عاشره مدةً عشرين سنة. يقول عنه «عشرين سنة عرفته، والتراب يتحول إلى ذهب بين يديه. ورأيته وهو يرفض ذلك كله، وشيءٌ أشبه بالتصدّع يتبدّي في كيانه، كأنَّ تفاعلاً كيميائياً داخلياً جعل يكشف عن نفسه في صوته، في كلماته، في عينيه».

عن طريق تلك الشّخصية الغربية، يحاول الرّاوي كما يحاول جبراً إبراهيم جبراً أن يكشف لنا عن معنى الحياة والوجود في مقاربتهم العسيرة والألمية والصعبية، على أنَّ ذلك المعنى يكمن في نوع من التّوازن أو المعادلة المستحيلة التي لا يمكن تحديدها إلا تحديداً تقربياً قد يفي بالغرض قبل أن يغوص المرء في التّفاصيل.

وتبقى تلك المعادلة حلماً أو وهماً أو محض خيال لأنَّ عالم الإنسان المتغيّر، هو في الواقع عالم الرّعب والقتل، أي عالم الجريمة

والخيانة والحدق والانتقام وهو عالم الجوع والكرابهية. لذلك فإنَّ الإنسان الحديث رغم تباهيه بإنسانيته إنما يقف على طرف نقىض من الإنسانية وهو ما يجعل التوازن الذي يبحث عنه الرَّاوي سرابا خلْبَا يغري ولكنه لا يغرى طويلاً.

لكنَّ فقدان ذلك التوازن، واستحالته في الحياة والوجود لم يجعله وليد مسعود ييأس من الحياة رغم أنه «كان يمرَّ بأزمات عصيرة، فكان يكفر، يسدُّ أذنيه، يلعن سطوة الشر على الحياة، وهو مثال حي استطاع أن يلقن الدرس والعبرة للرَّاوي بما أنَّ التفاؤل صار كالشَّاؤم بمعنى تساوي الأضداد وتعانقها في نوع من العدمية واللأجدوى.

فإن خرام التوازن واختلافه بالنسبة إلى وليد مسعود إنما يرجعان إلى نوع من الإختلال الزمني، أو من اختلال معادلة الزمن إذ أنَّ وليد مسعود كان يظنَّ على الأقلِّ، لو أنه عاش في الزمن الماضي «لربما استطاع أن يتحدث عن إمكانية إيجاد التوازن في الفن، في الدين، في التَّوحيد بالجمال مثلاً، على طريقة بعض المتصوَّفين».

إنَّ عالم وليد مسعود في الحاضر هو عالم الإنتهازية والرَّيبة والتوجُّس والحزن والكآبة؛ إنه عالم «القلق والتلتفت المذعور بل إنَّ الحزن قد أصبح جزءاً من الحياة والوجود يتحيل عليه الإنسان ويختاره كييفما اتفق، لكن دون أن يستطيع التخلص من الشَّعور بالخوف أو انتقاء الشرور والخائث التي صارت بمثابة القانون السائد في المجتمع.

لذلك فإنّ سفر وليد مسعود أو ارتحاله أو اختفاءه إنما هو وعي تدهور المجتمع وانخراط الإنسان في التّدهور ثمّ هو وعي ضرورة القطع مع السائد. وليس أدلة على ذلك الوعي من العزم على السّفر، وقد أخبر وليد مسعود صديقه الأستاذ الجامعي أي الرّاوي بذلك العزم، غير أنّ الناس قد اختلفوا في شأن غيابه فذهب بعضهم إلى أنه قد هاجر إلى كندا أو أستراليا. وقيل إنه قتل، وقيل إنه عاد إلى فلسطين المحتلة سراً. لكنّ المهم هو أنه اختفى.

وبذلك يبرهن جبرا إبراهيم جبرا على أنّ المجتمع يعيش على ما توارثه من الوهم وعلى الأكاذيب الملقة، حتّى أنّ وجود الإنسان لا يتعدّى في نظر الآخر حضوراً وهمياً، أو رقماً من الأرقام المجهولة التي لن يضرّ المجتمع غيابها أو تلاشياها أو تغييرها. غير أنّ المجتمع يبدو منافقاً في عواطفه، وفي شعوره، وفي مواقفه من الفرد. كما تبدو تلك المواقف خدعة بالنسبة إلى الذّات، وإلى من يحاول محاسبتها، إنطلاقاً من الأصداء التي يبحث عنها لنفسه. لذلك فإنّ إبراهيم الحاج نوفل، وهو أحد أصدقاء الرّاوي، كما هو أحد أصدقاء وليد مسعود، إنما يعتبر إختفاء البطل فضيحة، وربما حيلة من حيل صديقه أو تضليله للصّدقة وللوجود. وهو ما يدعوه إلى التّساؤل عن حقيقة الوجود، والحياة، أو حقيقة ما يحدث مبالغة؛ إنّه التّساؤل عما يوجد بين الوجه والقناع، أو بين الحقّ والباطل، أو بين الحقيقة والزيف.

فوليد مسعود سواء كان في حضوره أو في غيابه، فهو شخصية محيرة وشاذة تتخلى عن المنطق على الأقل في الظاهر. ويتجلى ذلك الإلغاز أكثر فأكثر في تجسيم النص تجسيماً شعرياً، بل في شعرية تلك الشخصية، حتى لكان النص الذي يكتبه وليد مسعود، هو قصيدة شعرية نثرية تلامس حدود السرالية وتبني ابناء فوضويا دالاً وموحياً. بل لعل نص الشريط الذي تركه وليد مسعود هو بمثابة النص الشعري المتميّز في الرواية بتميز أساليب تشكله، تلك الأساليب التي تذكّر بالأساليب السرالية وبالكتابة الأوتوماتيكية أو الآلية، أو بالكتابة الخام أي الكتابة التي تعكس فوضى الذّات وفوضى ما يعتمل في المشاعر والعواطف، أو فوضى المخزون اللأشعوري الذي يتراكم فيه الواقع والخيال والحقيقة والوهم، والذي تغدو فيه أشتات الماضي استشبaha، وإعادة بناء لما انقضى أو تهاوى وتهدم مما شيده الإنسان على مستوى الذّاكرة واللاشعور، كما على مستوى الإرادة والطّموح، فوليد مسعود يروي لنا بطريقة رمزية قصته كاملة ويصور لنا كل مراحل حياته السابقة.

ويعتمد جبرا ابراهيم جبرا على الكثافة أسلوباً فنياً لكي يجمع بين مضمون السيرة الذاتية، على اختلاف طرق تشكّلها، وبين مضمون الرواوي، وهو يحاول أن يضمن تطور الأحداث فيها من خلال ما يحرّكها من رموز الكثافة لديه بين عناصر شتّى لا تحيل بالضرورة على مرجعيات متباعدة أو متناغمة، ولا حتّى على مصادر أو مشاهد موحّدة في جنسها. وهو ما يجعل كتابة الرواية لا تنضوي تحت نمط معين،

ولا تحت أنموذج مخصوص من نماذج الخطاب السردي فمنهما حاولت تقييد نماذجها. فمهما حاولت وسمها بسمة فنية افلت منك متأبية متمرّدة على محاولتك لما لها من قدرة على تجميع أشتات الإحالات، والروافد المختلفة والمتنوعة والمتشعبة بتعدد ما تتولّ به من أساليب، ومن مقاصد، هي ذاتها قد يجعل من المقصود الأدبي مقصدا ثانويا فالاختلاط والتمازج والتقاطع والتضارف والازدواجية المطلقة بين كل مستويات النص، هي التي جعلت جبرا ابراهيم جبرا، يستغني عن التنقيط في القصة التي يرويها الشريط، والتي هي في الواقع مجموعة من القصص، ومن النصوص. فعن طريق ذلك التصور يبيّن جبرا ابراهيم جبرا أن النص مولد بطريقة متسمة بما لا يخص النصوص فكرة واحساسا مرهفا وغامضا ينضاف إلى الإحساس الوجودي الواضح، ليضاعف تساؤل الإنسان وحيته، وقلقه، وليعمق مأساة كيانه وحياته. فكيف للمقارب إذا أن يحدد الإحالات الأجنبية في ذلك النص؟ يقول وليد مسعود: «كيس للكتب أخضر بلون الزيتون يمتلئ بالكتب والدفاتر والأقلام الرصاص والأقلام الملوّنة أيام المدرسة يعلق بالعنق وينفتح تحت الذراع على الخصر»^(١) فبالإضافة إلى غياب التنقيط تداخل وحدات الفقرات، كما تداخل وحدات الجمل تداخلا نحويا ودلاليا، إلى درجة أنه يعسر حّقا الفصل بين تلك الوحدات، دون الإضرار بمعنى

^(١) - البحث عن وليد مسعود، ص. 26.

من المعانٰي، أو بدلالة من الدلالات. لكن التَّعْقِد يتضاعف إذا ما انتقلنا من مستوى البنى النحوية والدلالية، إلى مستوى الإحالات الرمزية الفكرية، والثقافية والمعرفية والسياسية، والاجتماعية... فواضح أن وليد مسعود قد بدأ من البداية بالحديث عن طفولته، وعن زمن الطفولة، ذلك الزمن الذي جعله رمز الطفولة العربية عامّة، والطفولة الفلسطينية خاصة. فكيس الكتب والدفاتر والأقلام الرصاص والأقلام الملوونة والمعلق بالعنق يحيل على الانتماء الاجتماعي لوليد مسعود، فهو من عائلة فقيرة. أمّا لون الزيتون الأخضر، فيحيل بطريقة مباشرة أو غير مباشرة على فلسطين التي من شعاراتها السياسية في الزمن الحاضر غصن الزيتون الأخضر، وهو رمز للانتماء والعرقة التاريخية، وللتضال وللسالم والسالم، حتى لكان الطفل أصبح بدليلاً لحمامة السلام، وبين الطفل والحمامة أكثر من رمز ومن معنى ومن دلالة، بينما أصبح كيس الكتب والدفاتر والأقلام الأخضر مرادفاً لغصن الزيتون. فهل أن وليد مسعود يبحث عن ذلك التزادف؟ أم أن هاجس الوعي السياسي هو الذي تشكل بالضرورة رمزاً أدبياً وسياسياً؟ فالسؤال لا يغني عن خلفية التساؤل، كما لن يجدي كثيراً في الأفصاح عن مكنون الرمز، وعن سرّ تشكّله، طريقة قد حاول صاحبها أن تكون متفرّدة في التعبير، وفي التشّكل والمضمون.

ويعتبر نصّ الشريط الذي تركه وليد مسعود، شاهداً على وليد مسعود، بالتعقيد والإلغاز، والإرادة الجامحة للبحث عن حلّ، وإرادة احتلال المنزلة التي يستحقها على مستوى التجربة الحياتية والوجودية،

كما على مستوى الذاكرة، أو ما يريده أن يكون شاهدا على ذاكرته، وعلى ذاكرة شعبه. ونص الشريط كذلك، شاهد مجسم على تبلور ذات المبدع المتأزم، وهي تنتقل من التجربة المعيشية، إلى التجربة الشفوية، ومنها إلى التجربة المكتوبة.

فحيات الإنسان، تلك التي لا يمكن أن يحذّها حدّ أو أن يلّم بها تعريف، وتلك التي تعجز الحكايات عن روایتها أو صياغتها قد تختزل فجأة في قصة قصيرة مسجلة، على الشريط، وقد اختزلت في مدة زمنية قصيرة واهية وزائفية، لا تكاد تتعدى الساعات أو الساعتين على أكثر تقدير هي مدة الشريط، ثم إن الحقب والمراحل التي يعيشها الإنسان، والتي هي حقب الفرح والسعادة والشقاء، تلك التي تتواء بها الذاكرة، تختزل في بعض الجمل المبعثرة، والتي كان وليد مسعود قد سجلّها في شريطيه بطريقة عبّثية ، توازي عبّثية الوجود والقدر، كما توحّي إيحاء واضحًا وخفيًا بعث الأقوية والمتسليطين بالضعفاء.

ولقد أفاد جبرا إبراهيم جبرا من تلك العبّثية إفادة فكرية وفلسفية وأدبية وفنية، إذ تطورت لغة تعبيره الروائي من جهة، فجعلتها أكثر كثافة واختزالا، كما انعكست في تلك اللغة، وكانت أسلوباً جديداً كاسراً لنمطية الخطاب المأساوي الروائي ، أو على الأقل لنمطية المقاطع المأساوية في الرواية العربية. وإن تلك المأساوية من أشكال الكتابة التي تَخُذ بعداً شعريّاً مغربياً، وكأن جبرا إبراهيم جبرا ما استطاع أن يتخلّص

قط من الكتابة الشعرية، وهو الذي دلل على موهبة شعرية، قبل تدليله على موهبته الروائية. ومن خصائص شعرية جبرا ابراهيم جبرا، في نص الشرح تقريره للعبارة الفصيحية البليغة من العبارة العامية الفلسطينية، وتكثيفه للرموز الذالة على انتمائه الفلسطيني، وتصویره العميق والملغز للحبية الفتاتنة والساخرة، التي تتلاقى في ملامحها وجسدها، وفي اثاراتها، وأقوالها الشهوة والشبقية، والعذرية والحلم، كما يتلاقي دفء الحياة مع برودة الموت. وما تلك الحببية سوى فلسطين في أنوثتها، وفي بعدها الكوني والأزلي. هي في حلم وليد مسعود، أو في قصيده النثرية، إذا ما عد ذلك النص قصيدة نثرية، الصراع والكافح. قالت له: «عديني هل تعدني بألا تكبر بألا تشيخ وأنا أعدك بأن أبقى كما تراني الآن واسعة العينين كبيرة الفم وجسدك كالحشيش الأخضر أمرّغ فيه كلما حلمت بك وأنا أسمع الموسيقى في بهو المدرسة أراك جالسة بين أغضان محملة بأوزار ككتل من الثلج وقدمك

تندل وتهز شجرة زيتون...»⁽¹⁾

لكنَّ حلم وليد مسعود يطغى عليه النفس الوجودي المأساوي، بالمعنى الفلسفي والشعري، دون الاغراق في تلك المعاني الوجودية، لأنَّ ما يهمُّه قبل كل شيء هو الصراع من أجل الحياة ومن أجل استرجاع

¹ - جبرا ابراهيم جبرا، البحث عن وليد مسعود، دار الآداب، بيروت، ط II، 1990، ص. 27.

الحق السليم. «آه يا مسكين يا جاهم إلى متى تبقى تحلم بالعبور إلى عوالم أخرى، وما

لديك إلا هذا العالم القاسي العنيد عليك أن تقارعه ولا تخشاه.»⁽¹⁾

لكن ولد مسعود لم يترك وجهها من وجوه الصراع لم يجرّبه، ولم يترك حالة من حالات الوجود لم يمرّ بها، أو ظاهرة من ظواهر الكون أو العالم لم يتقمّصها. لكن ذلك العالم، كثيراً ما كان يرتسם في نفسه خراباً ودماراً وفجيعة. يقول: «الشمس كانت من همرة وأنا أبحث عن ظلّ أريد أن أقرأ أن أفكّر أن أبي لأحزان أعرفها ولا أعرفها وكلّها سأعرفها يوم يتمّ الفراق ويموت الأعزاء ومتلئ البيوت بالضجيج وفي الليل يتجاوز العواء والتباخ من تلّ إلى تلّ، ومن وادٍ لوادٍ وأنا مستلقٌ على سطح الدير العتيق قرب الأجراس أعنق حجراً».⁽²⁾

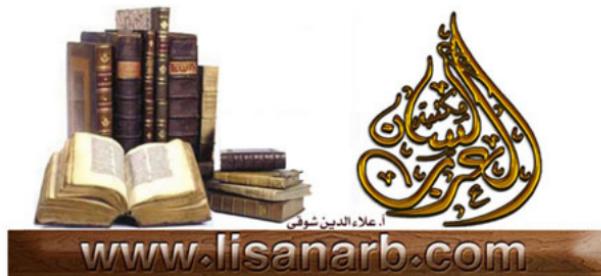
ويبدو أن جبراً إبراهيم جبراً، عبر التنويع في أساليب الخطاب السردي، يطمح إلى نوع من الكتابة الروائية العربية التي تتجاوز الانضواء تحت لواء اتجاه أو مدرسة، كما يأبى الانضواء تحت لواء الكلاسيكية العربية، بمعنى القدامة أو حتى الحداثة، ليُنخرط في نوع من الكتابة العالمية، تنصره في المأثور الفكري والثقافي العالمي. لذلك لا يرى إبراهيم جبراً مانعاً من حشر بعض الجمل الانقلiziّة في نصّه، دون

¹ - المصدر السابق، ص. 27.

² - المصدر السابق، ص. 29.

أن يلجاً إلى ترجمتها أو إلى إعادة صياغتها.^(١) وإن لفي ذلك التصور أكثر من دلالة على تأثر جبرا إبراهيم جبرا بالأدب الانجليزي، وبالأخضر بوليان فولكرز، وروبرت فروست. وإن لفي تبنيه الطرق السريالية في نصّ الشريط، ما يعمق تلك الرؤية الكونية وما يضاعف رمزيتها، وما يؤكّد أن الأدب، هو قبل كل شيء الانخراط في اللغة الابداعية العالمية، وقد استعمل جبرا إبراهيم جبرا عبارة «الصورة السريالية» في النص ذاته.^(٢)

ولقد استطاع جبرا إبراهيم جبرا أن يوفق في نصّه بين رمزية السرياليين، وتشاؤم الوجوديين وحزنهم وقنوعهم وحيرتهم وقلقههم يقول وليد مسعود: «أتتساءل هل أريد الموت أنا أيضا ولكنني أعرف الجواب منذ زمن طويل».



¹ - انظر الصفحة 31، المصدر نفسه.

² - المصدر نفسه.

المحتوى

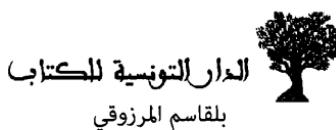
05	مدخل إلى فن الرواية
19	نحو التجديد في بنية الرواية
26	الرواية العربية الجديدة وأهم خصائصها وتطوراتها
45	الأبعاد الرمزية للبطل الأسطوري
46	إشكاليات «البطولة»
53	الشخصية الروائية
60	تطور الحوار في الرواية العربية
71	الرواية العربية في النصف الثاني من القرن العشرين
81	اتجاهات الرواية العربية بعد الحرب العالمية الثانية
94	إميل حبيبي أمودج التجديد الروائي العربي
110	الرحلة إلى الغرب والبحث عن آفاق روائية جديدة
124	الرواية العربية وإشكالية التجديد في الطرح الثقافي والإيديولوجي، «الحي اللاتيني» لسهيل إدريس أمودجا
139	الرواية العربية المعاصرة وتعدد الأجناس، جبرا ابراهيم جبرا وروايته البحث عن وليد مسعود أمودجا

صدر للمؤلف

- 1- Badr Šākir as-Sayyâb, *Essai sur la créativité poétique*, Publication de la Faculté des lettres de Manouba, Tunis, 1989. (Doctorat d'Etat ès lettres et sciences humaines, Strasbourg-France, 1985).
- 2- مقاربات مفهومية في الأدب العربي الحديث، ثنائية التناقض والإنسجام، دار سحر للنشر، تونس، 1994.
- 3- شموس في العتمة (ديوان شعر)، دار سحر للنشر، تونس، 1994.
- 4- الآنا والآخر في الرواية العربية الحديثة، دار سحر للنشر، تونس، 1994.
- 5- أزهار أماء وملح (ديوان شعر)، دار سحر للنشر، تونس، 1995 (مترجم إلى الفرنسية).
- 6- السياب، مختارات (مع مقدمة للمترجم: المقولات السلبية وانقلاب المفاهيم في الشعر العربي الحديث، وبدر شاكر السياب، رائد الشعر الحر). دار سحر للنشر، تونس، 1996.
- 7- ساحر القمر (ديوان شعر)، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1996.
- 8- دلائل الإبداع والرؤى في شعر السياب، دراسة أبوذجية، دار سحر للنشر، تونس، 1996.
- 9- عبد الوهاب البياتي، خمسون قصيدة حب (مع مقدمة: عبد الوهاب البياتي، النضال والترحال والحب)، دار سحر للنشر، تونس، 1997.
- 10- الرواية العربية، الإشكال والتشكل، دار سحر للنشر، تونس، 1997.
- 11- سلا البرق عن الهوى (ديوان شعر)، دار سحر للنشر، تونس، 1997.
- 12- الوجود والubit في حديث أبو هريرة قال، اللص والكلاب، والأشجار واغتيال مرزوق، دار سحر للنشر، تونس، 1999.
- 13- حداثة الشعر العربي، شعرية الحداثة، الدار التونسية للكتاب، تونس، 2012.
- 14- الأدب الحميم في النثر العربي الحديث، الدار التونسية للكتاب، تونس، 2012.
- 15- الشاعر والبحر (ديوان شعر)، الدار التونسية للكتاب، تونس، 2012.
- 16- مدخل إلى جمالية الشعر العربي الحديث، الدار التونسية للكتاب، تونس، 2013.



مكتبة للسان العرب



الكولبيزي مدرج - ٥ - الطابق الأول مكتب 130

شارع الحبيب بورقيبة - تونس 43 - 45

الهاتف / الفاكس: 71 33 98 33

البريد الإلكتروني: mtl.edition@yahoo.fr



الدار التونسية للكتاب



الثمن : 9.000 د.ت

ر.د.م.ك : 8 - 978 - 9938 - 839 - 70



9 789938 839708